

АРХИТЕКТОНИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: АРТ-ПРАКТИКИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА



Санкт-Петербург, 2025

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

**АРХИТЕКТОНИКА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:
арт-практики
первой четверти XXI века**

Санкт-Петербург

2025

УДК 7.01, 7.036, 7.06

ББК 85

Печатается по решению редакционно-издательского совета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**АРХИТЕКТОНИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:
арт-практики первой четверти XXI века**

Архитектоника современного искусства: арт-практики первой четверти XXI века: моногр. / коллектив авторов; сост. и отв. ред. Е. Э. Дробышева. Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2025. 215 с., ил.

Коллективная монография посвящена проблемам функционирования современного искусства в первой четверти XXI века. Текст подготовлен в рамках авторского проекта Елены Дробышевой «Архитектоника современного искусства», реализуемого на базе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой с 2014 года, и является шестым по счёту изданием в данной серии. Первый раздел посвящён анализу теоретических аспектов бытования и изучения процессов и объектов искусства, в частности – актуальных художественных феноменов. Во втором разделе анализируются различные сценические арт-практики. В третьем дан широкий обзор составляющих художественного пространства вне сцены, в том числе – базовых рамочных социальных процессов, обеспечивающих его функционирование. В работе над монографией приняли участие авторы – теоретики и практики современного арт-процесса – из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова и Томска. Издание адресовано специалистам в области изучения современной культуры в целом, и искусства – в частности. Материалы монографии могут быть полезны всем, интересующимся актуальными проблемами социогуманитаристики, студентам направлений подготовки в рамках философии, культурологии, искусствоведения, а также прикладных программ в сфере социокультурной деятельности, культурных индустрий, урбанистики.

Коллектив авторов: Артамонов Д. С. (3.1); Астафьева О. Н. (3.7), Бабошко Е. Ю. (1.4), Воробьёв Н. А. (2.4), Грызунова О. В. (2.1), Дёмшина А. Ю. (1.3); Дробышева Е. Э. (введение; 1.1; 2.4; 3.7; заключение); Карпуша О. И. (3.4), Лаврова С. В. (2.2); Ларионова Н. О. (3.6), Никитина Т. С. (3.5), Присекин М. А. (2.3), Самохина Е. Г. (3.2), Суворов Н. Н. (1.2); Тихонова С. В. (3.1, 3.2); Хлопок К. Ю. (3.7), Чеботарева Е. Э. (3.3), Чурилова Е. И. (2.5).

Рецензенты:

Венкова Алина Владимировна – доктор культурологии, зав. каф. теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена;

Малыгина Ирина Викторовна – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой мировой культуры Московского государственного лингвистического университета имени Мориса Тореза.

ISBN 978-5-93010-241-3

© Коллектив авторов, 2025

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ	7
1.1 Cultura & Natura в архитектонике и оптике современного искусства	7
1.2 Произведение искусства как тело	14
1.3 Трансформация концепта «заимствование» (апроприация) в искусстве конца XX – начале XXI века	32
1.4 Современность как тотальный художественный проект	40
Раздел 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ НАЧАЛА XXI ВЕКА	53
2.1 Симбиоз тела и высоких технологий в медиаперформансах хореографа Клауса Обермайера	53
2.2 Музыкальный театр в эпоху искусственного интеллекта: от оперы «Ваш Фауст» Анри Пуссера к опере «Малер» Дэвида Коупа	62
2.3 Автономный источник смысла: эволюция представлений о теле в современном театре	72
2.4 Интермедиальные эксперименты на балетной сцене как феномен искусства цифровой эпохи	85
2.5 Современный танец в оптике адептов русского классического балета	97
Глава 3. ВНЕСЦЕНИЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ	112
3.1 Анимационные арт-практики и репрезентации исторической памяти: образ Петра I	112
3.2 Современное последовательное искусство: на примере колоды таро Мило Манара	123
3.3 Срыва Science-Art покровы: критический анализ арт-направления	131
3.4 Виниловая пластинка в цифровую эпоху: анахронизм, актуальный носитель, культурный объект?	139
3.5 Концепт Другого в понимании социальных связей герой / автор / зритель внутри цифрового документального конструирования	149
3.6 В поисках утраченной идентичности: коллекционирование как антропологическая стратегия	161
3.7 Креативные индустрии как фактор формирования творческой активности: институциональные, политические, антропологические аспекты	173
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	191
АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ	192
ПРИЛОЖЕНИЕ: ИЛЛЮСТРАЦИИ	194

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вашему вниманию коллективная монография подготовлена в рамках проекта «Архитектоника современного искусства», история которого отсчитывается с 2014 года, когда по итогам первой конференции был выпущен сборник статей «Архитектоника современного искусства: от модерна к постмодерну» (2015). Далее регулярно проводились конференции и круглые столы, результатами которых стали следующие издания: «Архитектоника современного искусства. Жанрово-видовые трансформации» (2016), «Архитектоника современного искусства. Сто лет под знаком революций» (2017), «Архитектоника современного искусства. Художник и власть (2019), «Архитектоника современного искусства в режиме медиа: пространство, технологии, агенты» (2021).

Новый исследовательский ракурс к изданию 2025 года просился сам собой – подведение итогов четверти текущего века. Очевидно, что формулировка «архитектоника современного искусства» как концептуальная рамка, с одной стороны, задаёт определённые границы, с другой – поскольку само понятие СовРИска в высокой степени больше зонтичный, чем конкретный устоявшийся академический термин, – позволяет взглянуть на актуальные художественные процессы максимально вариативно.

Аналитика конкретных арт-практик первой четверти XXI века имплицитно включает в себя массу различных аспектов, дискурсивных ходов и методологических стратегий. Отрадно, что при всём разнообразии авторских подходов, нам удалось собрать пазлы в более или менее репрезентативную картину, дающую представление о многообразии, сложности и противоречивости протекающих в художественном пространстве процессов. Структурно сложилась содержательная логика – от теории к практикам. Первая глава посвящена анализу базовых оснований конкретных явлений и процессов в современном искусстве, вторая концентрирована вокруг сценических арт-практик, третья сфокусирована на разнообразных контекстуальных феноменах, непосредственно или опосредованно влияющих на художественные процессы или репрезентирующих тем или иным уникальным образом. Завершает наше исследование обращение к креативным индустриям

как актуальному формату реализации современных художественных стратегий, прежде всего – его проектной специфике.

Понимая под «архитектоникой» имманентно присущую современной художественной жизни как системе логику устойчивости, проявляющуюся в балансе функционально-динамических и структурно-содержательных элементов, мы включаем в нашу оптику широкий круг исследуемых объектов: хореографические и музыкальные постановки, интермедийальные театральные эксперименты, анимационное и документальное кино, опыты в области Science-Art, практики коллекционирования, современное последовательное искусство, оформление виниловых пластинок.

Специфика актуальной геополитической и технологической повестки не даёт шансов расслабиться и удалиться на более или менее «безопасную» историческую дистанцию. Турбосовременность требует адекватного, своевременного освещения, аналитики, рефлексии. Это, безусловно, предполагает возможные неточные оценки, противоречивость, «волатильность» выводов, что не отменяет ценности исследовательской решимости, особенно – в синергийном, коллективном варианте. Авторский коллектив представлен исследователями – теоретиками и практиками – из Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Томска. Молодые учёные и опытные авторы (из 18 человек – 4 кандидата и 7 докторов наук), представители государственных и бизнес-структур солидарно представляют на суд читателя концептуальный взгляд на пространство *со-временной* художественной жизни с надеждой на дискуссию и продуктивное продолжение в рамках данного и подобных проектов. Приглашаем к сотрудничеству представителей академического и образовательного гуманитарного сообществ, а также практиков в сфере искусства, рекламы, культурных индустрий и медиа.

Автор и модератор проекта – Елена Дробышева

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ

Первый раздел нашего коллективного исследования будет посвящён теоретическим аспектам изучения специфики художественного пространства *турбосовременности*¹, процессов и феноменов, составляющих его.

1.1 CULTURA & NATURA В АРХИТЕКТОНИКЕ И ОПТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Очевидно, что проблема соотношения природных и культурных составляющих человеческого существования должна отдельно решаться применительно к каждой конкретной культурной эпохе, так как она предельна, исторична и контекстуальна по сути. Оппозиция «природного» и «культурного» начал в человеке и способах / формах его существования – тема поистине безграничная, перманентно обсуждаемая в самых различных научных и околонаучных дискуссиях. Сама постановка вопроса о противопоставлении и / или синергии природы и культуры – отдельная проблемная область, в которую мы сейчас заходить не планируем. Для данного раздела представляется достаточным обозначить само наличие такого концептуального поля и далее перейти к анализу современных художественных практик, так или иначе его репрезентирующих.

Подобно тому, как «все мы вышли из гоголевской шинели», современная социогуманитарная мысль и сфера искусства так или иначе связана с наследием немецкой классической философии и, прежде всего – Иммануила Канта. Рецепция кантовской эстетики в исследованиях, посвященных современному искусству во всей его полноте – от формально-стилевых и ценностных характеристик до технико-технологических параметров – может помочь в осмыслении базовых оснований его архитектуры.

¹ Мы употребляем наречие «турбо» для обозначения характера интенсивности процессов, протекающих в первой четверти текущего века, в значении «усиление», подобно: Turbo Boost – технология компании Intel для автоматического увеличения тактовой частоты процессора свыше номинальной; один из способов повышения мощности двигателя внутреннего сгорания. URL: <https://inonim.org/t/%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%BE>

В «Критике способности суждения» Кант завершает свой критический цикл, помещая проблематику художественного творчества и восприятия между дискурсами двух предшествующих «критик». Телеологические интенции искусства как формы осознанной творческой активности человека очевидны (оставим сейчас в стороне проблему влияния бессознательного и различные его эпифеномены типа «автоматического письма»), максимально понятны и общепризнаны. Рассмотрение же природы в парадигме целесообразности – менее очевидно. Проблематика природного «имеет отношение к телеологии Канта» в горизонте «нашего права приписывать объективную целесообразность природным вещам» и в пределе ее собственной целесообразности, доступной нам через ее «таксономическую систематичность, эмпирическую закономерность и концептуализируемость»². Рассуждая о «прекрасном искусстве» как о «таком искусстве, которое одновременно представляется нам природой», Кант пишет: «Воспринимая произведение изящного искусства, следует сознавать, что это — искусство, а не природа; однако целесообразность его формы все-таки должна представляться столь свободной от всякого принуждения произвольных правил, как будто оно есть продукт природы»³. И там же: «Самостоятельная красота природы действительно расширяет если не наше знание объектов природы, то во всяком случае наше понятие о природе — от понятия ее как простого механизма до понятия ее как искусства»⁴.

Современное искусство, понимаемое в данном дискурсе – хронологически и концептуально – в пределах сначала постмодернистских, а теперь уже метамодернистских способов самоописания и рефлексии – заточено на переосмысление отношений человека и природы, выступающей как внутренней, так и внешней данностью его жизни. Эта проблематика сейчас на пике интереса и теоретиков, и практиков СовРИска, что обусловлено рядом причин: технологическими прорывами, антропологическими и техногенными катастрофами XX века,

² Eliasson. The weather project, 2003. URL: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>

³ Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. М.: Изда-во «Чоро», 1994. С. 147.

⁴ Там же. С. 84.

необходимостью переосмысления границ человеческого в пределах дискурсов постгуманизма и гуманизма 2.0.

Человек как «последняя цель природы», по Канту, предназначен к «счастью» и «культуре», но, будучи включённым в «цепь целей природы», подвергается разнообразным «гибельным воздействиям» с её стороны⁵. Это создаёт сложнейшую драматургию взаимоотношений природного и культурного начал в самом человеке – как на индивидуальном, так и на коллективном уровнях его существования, а также роли природы как «контекста» реализации культурных стратегий. В различные исторические эпохи интерес к природному воплощался в художественных практиках в соответствии с господствующими ценностными, мировоззренческими и эстетическими установками. Природа выступала и противостоящей человеку силой, и инструментальным оформлением определённых модусов его существования, и вдохновляющим на творчество началом. Современное искусство использует широкий спектр концептов, инструментов, технологий для исследовательского погружения в данную проблематику и последующей репрезентации в рамках различных своих видов и жанров, средствами театра, кино, музыки, танца, изобразительных, а также синтетических техник и практик.

XX век, вместивший в себя целый ряд концептуальных «поворотов» (например, в трактовке Д. Бахманн-Медик: интерпретативный, перформативный, рефлексивный, постколониальный, переводческий, пространственный и пикториальный / иконический)⁶, сосредоточил внимание человека, в том числе на нём самом, своей собственной телесности, границах соприкосновения с реальностью, а также способах трансформации этих границ. Это вылилось в возникновение множества социокультурных феноменов – от фэшн-индустрии и бодибилдинга до перформативных практик и художественных экспериментов в форматах art & science⁷, паблик-арт и site-specific. Природный контекст для художественных экспериментов осмысливается сегодня на новом витке технологической оснащённости, включающей способы фиксирования,

⁵ .Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. М.: Изда-во «Чоро», 1994. С. 271-273.

⁶ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. Ташкенова С. Издат-во «Новое литературное обозрение», 2017. 504 с.

⁷ Об этом подробнее см. в главе 3 данной монографии

обработки, хранения и передачи информации, репрезентативные и образовательные инструменты, а также расширение пространства применения креативных алгоритмов за счёт бурного роста количества и качества художественных институций и расширения компетенций участников арт-процесса.

Если романтизм в своём преклонении перед силами природы был открыт и честен, то эпохи постмодерна и становящегося на наших глазах метамодерна пропускают рефлексию подобного рода через свою оптику – иронии и постиронии, соответственно. Романтики вслед за Кантом обнаружили «в своей душе превосходство над природой даже в её неизмеримости», несмотря на присущую человеку «физическую беспомощность», они формировали эстетическое суждение о природе как «возвышенном не потому, что она вызывает страх, а потому, что она пробуждает нашу силу, которая не есть природа»⁸. Они воспевают мощь стихии, исходя из понимания того, что «между природой и свободой» существует «третий мир – мир красоты», из кантианского «единого подхода к живой природе и художественному творчеству на основе принципа целесообразности»⁹.

Телеологические и эстетические способности суждения для человека премодернистской эпохи обеспечивали полноту реализации человека-в-природе / природы-в-человеке. Постмодернистский же художник чужд холистической стратегии, он либо деконструирует мир, либо пересобирает его, либо иронично снижает ценность и значимость целостного восприятия физической / метафизической реальности. Например, сооружение многочисленных культовых «гигантских скульптур животных из воздушных шаров» (серии собак, лебедей, кроликов и обезьян, созданных с 1994 по 2013 годы) американский художник Джефф Кунс объясняет так: «Мне всегда нравились животные на воздушном шаре, потому что похожи на нас <...> Мы – воздушные шары. Вы делаете вдох, и это оптимизм, вы выдыхаете, и это своего рода символ смерти»¹⁰.

⁸ Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. М.: Изда-во «Чоро», 1994. С. 100.

⁹ Гулыга А. Система философии Канта. Значение эстетики // Немецкая классическая философия. URL: <https://philosophica.ru/nem/07.htm>

¹⁰ Taggart E. 6 Jeff Koons Sculptures That Have Helped Define His Pop Culture-Inspired Career. a My Modern Met. URL: <https://mymodernmet.com/jeff-koons-art/>

Далее Кунс поясняет: «Дело не в объекте и не в изображениях; Речь идёт о зрителе. Вот где происходит искусство»¹¹. И в этой точке нет противоречия между кантовской установкой («для познания же чего-то в качестве прекрасного и т. д. нужна особая способность в нас, а не в предмете»¹²) и позицией постмодерниста–ироника, легко снижающего пафос и играючи деконструирующего аксиосферу культуры¹³. Но если Кант ищет «в душе того, кто выносит суждение» истинную возвышенность¹⁴, то Кунс прямо заявляет свою стратегию «как художника – создавать объекты, о которых нельзя судить»¹⁵.

И если «художественное жестикულიрование» Кунса при всей его популярности не претендует на нарративность, а, скорее, разрушает её, то искания экохудожников, «зелёных», биозащитников заточены на обращение к глубинным связям человека, творящего с природными процессами. Так, французская художница Марион Лаваль Жентэ, сторонница направления в искусстве под названием Oriente, вводила себе кровь лошади, «чтобы почувствовать себя сверхчеловеком»¹⁶. Проект Жентэ «Que le cheval vive en moi» («Лошади живут внутри меня») был реализован в 2011 году¹⁷.

Эстетические алгоритмы становящегося метамодерна ещё предстоит осмыслить и описать, но его концептуальные установки уже более

¹¹ Там же

¹² Кант И. Метафизика нравов / пер. с немец. С. Я. Шейнман-Топштейн, Ц. А. Арзаканяна, нов. ред. пер. Н. В. Мотрошиловой, А. К. Судакова. М.: «Канон+», 2014. Т. 5. Ч. 1. Метафизические первоначала учения о праве. С. 151.

¹³ Дробышева Е. Э. Роль иронии в аксиосфере культуры постмодерна. Дисс. ... к. филос. н. Владивосток, 2004.

¹⁴ Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. М.: Изда-во «Чоро», 1994. С. 94.

¹⁵ Taggart E. 6 Jeff Koons Sculptures That Have Helped Define His Pop Culture-Inspired Career. a My Modern Met. URL: <https://mymodernmet.com/jeff-koons-art/>

¹⁶ Ещё раз мы вернёмся к этой теме в главе 3 нашей монографии.

¹⁷ Художница при помощи инъекций хотела превратить себя в лошадь: Aif.ru. Федеральный АиФ. 03.11.2011. URL: <https://aif.ru/culture/266733?ysclid=lr0r8jd2qm673129475>

или менее проявляются¹⁸: вслед за Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером исследователи выделяют такие: «систематическое прочтение традиций, доминирующих в современных творениях искусства»; осцилляция – «колебания, а не синтез, гармония, примирение»¹⁹, «новая искренность»; преодоление фрагментарности, отсутствие целостности и непостоянства, которые характеризуют постмодернизм; возвращение к индивидуальным и коллективным историям; высокая степень рефлексивности; поиск новых высоких идей и идеалов, которые могут преодолеть относительность, ограниченность и контекстуальность постмодернизма. В этом дискурсе проблема соотношения природного и искусственно созданного в культуре прочитывается скорее не как дизъюнкция, а как конъюнкция.

Арт-стратегии XXI века репрезентируют эту тенденцию, иллюстрируя тренд на возобновление диалога цивилизации с природой, в свое время «приостановленный» амбициозной индустриально-футуристической эпохой модернизма. Так, датско-исландский художник Олафур Элиассон в 2003 году представил в лондонской галерее Тейт Модерн масштабный проект «The Weather Project» (см.: Приложение: илл. 1). Инсталляция была реализована с помощью новейших медиатехнологий, обеспечивших в огромном турбинном зале галереи эффект огромного солнца, появляющегося сквозь зыбкую пелену тумана. Низкочастотные лампы и зеркальные панели на потолке создали мерцающее сияние, имитирующее настоящее солнечное свечение и проекцию фигур зрителей, интегрированных в арт-пространство. Этот и другие проекты Олафура Элиассона решены на принципе «YES», сформулированном самим художником: аббревиатура означает: «Ваша реакция – следующая» и подразумевает зрительское соавторство в работах²⁰. «То, чем занимается Элиассон, можно определить как художественное

¹⁸ См. об этом: Дробышева Е. Э. Прото / мета / ультра / пост: современная социогуманитаристика в поисках концепта // Вестник МГУКИ. № 3(119). 2024. С. 6–13.

¹⁹ Метапостмодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер / пер. с англ. В. М. Липки; вступит. ст. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ классик, 2020. С 41.

²⁰ Eliasson. The weather project, 2003. URL: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>

природоведение – красивое, инновативное, всегда около экологии. Его интерактивные арт-шоу – эффектные, дружественные по отношению к окружающей среде и провокационные»²¹.

Многочисленные современные эксперименты в рамках перформативных, хореографических и музыкальных проектов с использованием технологий, позволяющих считывать импульсы физических тел исполнителей и преобразовывать их в Тексты²² (в широком понимании этого слова), размывают границы биологических и культурных процессов, создают возможности для научных и художественных исследований, а также выработки актуальной эстетической парадигмы.

В «Метафизике нравов» Кант пишет: «Хотя ничего не выглядит менее привлекательным, нежели метафизика, но ведь украшения, сверкающие на красавице, лежали вначале в мрачных склепах или в крайнем случае прошли лишь через скудно освещенную мастерскую ремесленника»²³. Со временем меняются акценты, но основные диспозиции остаются – Художники ищут ответы на вечные вопросы в предлагаемых обстоятельствах, и один из таких фундаментальных вопросов – взаимоотношение природного и культурного начал в жизни конкретного индивида, в структуре коммуникативных социальных процессов, в архитектонике современных художественных практик. Метафизика в эпоху наступающего метамодерна, на фоне антропологических катастроф XX–XXI вв. реабилитируется и становится все более привлекательной исследовательской и художественной стратегией, претендующей на дарование Миру новых смыслов и надежд, заново интерпретирующей дихотомию *Cultura & Natura* в перспективе формирующейся актуальной гуманитарной парадигмы²⁴.

²¹ Там же.

²² В том числе в хезмондалшевской трактовке (см. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. М., 2014)

²³ Кант И. Метафизика нравов / пер. с немец. С. Я. Шейнман-Топштейн, Ц. А. Арзаканяна, нов. ред. пер. Н. В. Мотрошиловой, А. К. Судакова. М.: «Канон+», 2014. Т. 5. Ч. 1. Метафизические первоначала учения о праве. С. 77.

²⁴ Дробышева Е. Э. Гуманизм в горизонте метамодернистской парадигмы: антропология надежды Человек и антропология: Материалы Всерос. науч. конф. XX Таврические философские чтения «Анахарсис» / Под общ. ред. Л. Т. Рыскельдиевой, О. В. Зарапина, А. В. Бойко. Симферополь: Изд-во ООО «Антиква», 2024. 102 с. С. 19–21.

1.2 ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ТЕЛО

Современное искусство развивается в парадигме телесности и процессуальности. Это – общее место в исследованиях актуальных художественных стратегий. Данный раздел посвящён проблеме телесности как модуса создания, существования и изучения актуальных арт-объектов.

Строение произведения искусства часто рассматривается как текст, производится анализ его семиотической структуры, но текстуальный анализ не способен учесть целостную природу произведения. В аспекте текстуальности, произведение искусства сводится к процессам коммуникации или сохраняется в музейном хранении как скрытая информация. Следует учитывать «старое гуманистическое представление, согласно которому художественное творчество не может быть «сведено» к какой-то системе: система, как известно, враждебна человеку и искусству»²⁵, она останавливает движение, уничтожает естественную подвижность. Искусство, по мысли Лотмана, расширяет пространство непредсказуемого. Действительно творчество художника и его продукт – произведение, не исчерпываются системой принципов и аксиом, требуют уподобления «движению живого тела», жесту, поступку, воспроизводит событие. Пространством существования произведения искусства и возможного исследования мы предлагаем тело. Такой подход раскрывает перспективу для объяснения уникальности, целостности, особого положения искусства в культурном пространстве как особого субъекта.

Но, прежде чем рассматривать произведение искусство как тело, нужно исследовать тело художника, создающего произведение, поскольку оно находится в зависимости от материала искусство, в котором он творит, причём телесность автора оставляет незримый отпечаток в произведении. Художник «набрасывает» свою уникальную телесность на материал искусства. П. Флоренский находил общий корень изобразительного искусства в организации пространства, считая, что основным средством взаимодействия человека с пространством является творческий жест. Философ утверждал: «наступление на мир всегда есть жест, большой или малый, напряжённый или неуловимый, а жест мыслится

²⁵ Барт Р. Образ. Музыка. Жест. Москва. Ad Marginem Precc. 2024. с. 152.

как линия, как направление»²⁶. Жест всегда телесен и может выглядеть как энергичный бросок, как взмах руки, гримаса или едва заметная улыбка. Жест содержит и передаёт энергию движения, но также способен призывать к движению – это движение, непосредственно отделённое от практической деятельности. Жест свободен от реального дела, очищен от вещей и действий, но выступает как выразительный текст, как жестовая речь, телесное движение, которое, впрочем, также может рассматриваться как коммуникативная деятельность. Жест порождает, сохраняет и передаёт энергию – спокойствия или резкой активности. Ему присуща как скрытая интимность, так и публичная резкость. По-видимому, жест – это телесный порыв, бросок, не достигший цели, движение тела к замысленному, но ещё не состоявшемуся делу, которое превратилось в способ передачи информации. Жест помогает речи и соперничает с ней. Он застывает в скульптуре и остаётся немим призывом к воображаемому действию – не вербализованному телесному смыслу.

В истории искусства телесность художника рассматривалась в дискурсе «автопортретности» любого произведения. Автор сознательно или неосознанно запечатлевает себя в своём произведении в большей или в меньшей степени. Развитие современных художественных практик, различных видов акционизма, хеппенинга и перформанса, а также театра и балета, поставили художника в особое положение. Движения его тела превращаются в художественное представление, превратились в произведение искусства – подвижное, изменчивое и полное случайных движений, способное к повторениям, выражениям желаний и памяти ощущений. Оно существует во времени, является неповторимым, способным быть зафиксированным в видеозаписи, превратиться в музейный экспонат, стать культурным архивом. Движения художника в процессе создания произведения – это мастер-класс творческого процесса. По мысли И. Мишо, тело акциониста утрачивает символизм, всегда присутствующий в искусстве, и тогда произведение превращается в «голое тело»: «Изображения резко сталкивают нас лицом к лицу с голой реальностью, которую нам больше не удаётся присвоить, поскольку символическое и метафорическое изменение, позволявшее нам это сделать, испарилось. Тело в некотором роде совпадает с самим собой,

²⁶ Флоренский П. Анализ пространства в художественно-изобразительных произведениях. СПб.: Мифрил. Русская книга, 1993. С. 329.

при том, что его больше нельзя субъективировать или объективировать... «Наедине с собой» превратилось в состояние..., от которого нельзя отстраниться»²⁷. Эта характеристика пластического тела относится к любому виду искусства, где всегда чувствуется «присутствие» автора, даже когда он хочет остаться незамеченным.

М. Бланшо рассматривает строение искусства как состоящее из двойственного соединения «ума» и «тела». В качестве «ума» оно находится в движении неопределённости, в качестве тела – оно безразлично к смыслу и «уму», а в своей телесности оно тяготеет к совершенству сделанной вещи²⁸. Мир вещей, порой, становится образцом для мира одушевлённых тел. Вещи провоцируют подражание, соревнуясь с телесной пластичностью и выразительностью, а телесность уподобляется искусному дизайну, застывая в причудливых позах, напоминающих неподвижные вещи.

Тело художника входит в произведение, становится его частью и главным источником энергии, которая исходит из каждой складки, выраженной в живописном мазке, прочерченной линии, гибкой или овальной – энергичном творческом следе, оставленном резцом, карандашом или клееным коллажем. Тело актёра и танцовщика преобразует театральное действие, заполняет образ своим телом. Согласимся с В. В. Прозерским, видевшим происхождение перформативного творчества в архаичной практике жеста, возникшего на ранних ступенях культуры в условиях языкового дефицита. Движения художника создают индивидуальные складки в теле произведения, разворачивают по сторонам света, направляют к земле или к небу. Художник рождает тело произведения, а зритель – оживляет: Пигмалион должен был обратиться с мольбой не к Афродите, а найти чуткого зрителя, чтобы оживить Галатею. Это относится, например, к «живописи действия», которая развивалась в абстрактном экспрессионизме и ташизме 1940–1960-х годов в США и Европе (Д. Поллок, де Кунинг, М. Ротко и др.). Так, создание живописного произведения Поллоком превращалось в динамическое действие и фиксировалось на киноплёнку. Процесс создания картины

²⁷ Мишо Ив. Изображения. Тело и визуальное искусство // История тела в 3-х томах. Том третий. Перемена взгляда: XX век. Москва. Новое литературное обозрение, 2016. С. 387.

²⁸ Бланшо М. Пространство литературы. Москва: ЛОГОС, 2002. С. 85.

становился оправданием самого произведения, аргументом заложенного в нём смысла и ценности. Произвольность и свобода телесных движений (художников даже называли «жестикульторами») в процессе создания произведений повторяли интенцию сюрреалистов, стремившихся достичь состояния «автоматизма» в процессах творчества как способ раскрытия бессознательного психического, проявиться спонтанной телесности.

Образы сновидений и свободные ассоциации всплывают в воображении художника, ослабившего контроль регулятивных смыслов, и прорываются сквозь фильтры традиционных форм искусства. Свободные телесные движения должны были заменить классическую модель творчества, нацеленную на интеллектуальную сосредоточенность в процессе воплощения замысла, но не сводимой к нему. Качество телесности является характеристикой витальности произведения, произвольности его проявлений, органичного ансамбля свойств, указывает на самостоятельность сущности, уникальность и эмерджентность – невозможность сведения целого к отдельным фрагментам и частям. Тело произведения существует во времени и отражает историческое время, но, соединяясь с порождёнными образами, разделяется на актуальное и виртуальное, реальное и воображаемое. Документальность исчезает во времени: чем больше промежутки времени – тем больше воображаемого. Подобно субъекту, произведение способно существовать вопреки настоящему, призывать «демонов прошлого» и «улетать в возможное будущее». Амбивалентный опыт существования во времени и вне времени накладывает на тело произведения необыкновенную свободу, произвольность движения, но также возможность передачи этой способности чуткому восприятию.

Произведение искусства, подобно любому телу, утрачивает «подвижность», если теряется его целостность. Произведения с утратами подобны умирающему, постепенно превращаются в руины, ожидают своего возможного воскресения с помощью реставратора. Руины мертвы, но их ценность в сопереживании гибели и воображаемому достраиванию до когда-то величественного целого. Но даже искалеченные руины обретают целостность и оживают, если они способны породить образ. Так, египетские пирамиды, Кносский дворец, алтарь Зевса в Пергаме полны значительных утрат, но сохраняют энергию образов, постоянно

всплывающих в поздних произведениях и культурную память. Однако возможны случаи, когда отдельные фрагменты могут рассматриваться как условная законченность: например, клейма на иконе. Но эти фрагменты всё равно указывают на принадлежность к целому с заложенными в каждом сюжете отдельными смыслами и свидетельствуют о воображаемом целом.

Утраты или неполнота тела произведения искусства заставляют его «хромать» в пространстве восприятий, тело нуждается в лечении – в реставрации или воображаемой доработке. Произведение искусства, как любое тело, стремится к целостности, ищет независимости и причину возникновения в самом себе – равно как свободный субъект. По словам А. Ф. Лосева, называвшего произведение искусства «самодовлеющим предметом» или «субъектно-объектным творчеством», «везде, где имеется произведение искусства и где мы можем применять художественную мерку, – везде творческий предмет говорит сам за себя..., являясь причиной самого себя»²⁹. Сосредоточенность на себе создаёт сильную потенциальную энергию, направленную в бесконечность.

Подвижность телу произведения придаёт «общительность», способность к общению, открытость к восприятию, создание активного складчатого пространства «около», способность завязывать контакты, затягивать в свою орбиту – собирать культурное пространство в образах. Произведение как тело, призывает к процессу восприятия среды, в которой оно оживает. В процессах восприятия, окрашенное эстетическим вкусом произведение, осеняется аурой, «светящейся энергией», дающей право на проявление собственной субъектности.

Телесность произведения непосредственно апеллирует к телу, которое оно берёт за основу – человеческому телу. Как предполагал художник Фрэнсис Бэкон: «Надеюсь, у меня получится написать людей, выходящих из собственной плоти – людей в шляпах и с зонтиками, которые будут не менее волнующими, чем персонажи Распятия»³⁰. Человеческая телесность становится языком произведения, одной из его персонафикаций и формой существования. Одиночество и брошенность

²⁹ Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта (Краткий очерк) // Контекст. 1981. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1982. С. 59.

³⁰ Бэкон Ф. Брутальность факта. Интервью Дэвиду Сильвестру. М.: Ad Marginem Пресс, 2024. С. 94.

произведения приводят к забвению, параличу художественного тела, к «заточению» или культурной смерти. Произведение, запечатое в недоступной коллекции или в запаснике музея, ожидает момента свободы, приносящего желанное «оживление» – пробуждение заключённой в нём ауры. Выставка и экспозиция, чтение и декламация, любая форма исполнения – естественная форма пробуждения к жизни тела произведения.

Античные статуи с отбитыми руками и иными утратами вписываются в историю «страдающих» артефактов (И. В. Леонов), восхищают «вынужденной завершёностью» – деструкция подтверждает конструкцию. Произведение искусства беззащитно, лишено возможности защитить себя, легко может стать жертвой случайной небрежности хранителя или погибнуть от руки вандала. Гибель шедевра – это всегда невозполнимая утрата культуры, её уникальной экзистенции. Временное или пространственное бытие произведения не мешает воспринимать его как целостность, растянутую во времени или стиснутую в пространстве – как особую телесность. Развёрнутость во времени, например, музыкального произведения сохраняет возможность видеть и слышать общую законченность: вспомним слова Моцарта, что длительность исполнения произведения не мешала видеть его как красивое целое: «Всё это наполняет мою душу огнём... и всё целое, хотя бы оно было длительным, стоит почти полным и завершённым в моём уме, так что я могу обозреть его одним взглядом, как изящную картину или прекрасную статую. Нет, я не слышу в своём воображении последовательность частей, но я слышу их как бы все сразу. Я не могу передать, какой это восторг!»³¹. Мастер способен размышлять о своём творении, перемещая его то в пространстве, то во времени, воспринимая как свободно существующее тело. Воображаемое существование способно к свободной манипуляции пространством и временем.

Исследование художественного образа всегда было одним из главных предметов изучения в культурном пространстве и не случайно помещено М. С. Каганом в главу, названную: «Предметность художественной культуры». По его мысли, художественный образ возникает в идеальной форме, создаётся воображением художника и переносится

³¹ The Creative Process. A Symposium / Ed. with an Introd. By Brewster Ghiselin. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985. P. 34–35.

в воображение читателя, зрителя, слушателя. Художественный образ содержит в себе познание и эмоциональное выражение оценки, является созданием нового идеального объекта. Художественный образ также обладает интенцией диалогической обращённости к зрителю, читателю, слушателю, призывает его к со-творчеству – доработке, интерпретации и оживлению. Но в художественном образе также происходит соединение объективного и субъективного, что проявляется в «метафорической способности переносить на объекты свойства субъекта. В результате объект в искусстве ведёт себя как субъект... Это позволяет нам определить художественный образ как «квазисубъект». Все эти особенности содержания художественного образа приводят к тому, что уже на воображаемой стадии его бытия «материальность должна присутствовать... в предощущении его конкретной грядущей телесности»³² и превратиться в предметную культурную форму. Потенциальная телесность образа совсем не означает привязки к природным формам, но предполагает последующее воплощение свободной телесности, которая оживёт в созданном произведении.

Стремление художественного образа воплотиться в теле создаёт возможность рассматривать образ в искусстве, имеющий как бы самостоятельное существование, наделение воображаемой субъектностью, способностью «заговорить», иметь право на свободное действие, создавать событие. Эта способность открывается в процессе направленного движения субъекта восприятия в пространство произведения, сопровождается сопереживанием и сочувствием – возможностью оказаться в событии произведения. Тело произведения создаёт своё собственное событие, способное влиять на другие события и образовывать новые – оно становится событием в жизни творца, событием восприятия, событием на выставке, событием в коллекции, событием в культурном пространстве, смещает ряд предшествующих художественных актов, вступает в диалог с другими произведениями.

В моменте собирания образа, в возникшем событии образуется субъектная телесность, которая, как результат всякого творчества, понимается как открытость потаённого, раскрытие потенциалов, спрятанных в бытии: «Событие произведения происходит лишь постольку, поскольку

³² Каган М. С. Философия культуры. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. С. 256–257.

потаённое переходит в непотаённое». Следовательно, любое произведение – художественное или техническое, по мысли М. Хайдеггера, является событием – точкой сборки в культурном пространстве. «Извлечение, переработка, накопление, распределение, преобразование – виды выведения из потаённости»³³. Многообразие видов творчества направлено к единой цели – открытию скрытого, которое сопровождается сокровенностью и тайной, освещается свободой: «Всякий талант неизъясним!», – как утверждал А. С. Пушкин, полагая, что процесс открытия тайны также таинственен. Именно здесь – в раскрытии таланта и его воплощении в творчестве, возникает культурная энергия, созданная творящим субъектом в соединении с материалом творчества и воспроизведением в произнесённом слове, написанном тексте или созданном теле произведения.

Создание произведения часто сравнивается с рождением ребёнка – новой самостоятельной жизнью, подготовленной к свободному движению. Тайна возникновения жизни сравнима с тайной процесса творчества: «Полным тайны, загадочным мистическим образом возникает из «художника» творение. Освобождённое от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведёт и материально-реальную жизнь, который есть существо»³⁴. Свидетельство Василия Кандинского – художника и теоретика – подтверждает особенную природу художественного произведения как обособленного субъекта (квази-субъекта), изоморфного индивидуальному существованию.

Одним из проявлений витальности, подтверждением телесной природы произведения искусства выступает явление случайности – выведение процесса создания произведения искусства из природного детерминизма. Об этом говорил художник Фрэнсис Бэкон: «Каждая моя картина случайна, причём тем более случайна, чем дольше я вынашиваю её замысел. Поэтому, да, образы выстраиваются у меня в голове, и я представляю себе картину заранее, но сделать её такой, какой она мне виделась, мне всё равно никогда, практически никогда не удаётся.

³³ Хайдеггер М. Вопрос о технике / Время и бытие. Статьи и выступления. СПб.: Наука, 2007. С. 311, 313.

³⁴ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства в 2-х тт. Т. 1 (1901–1914). М.: Гилея, 2001. С. 146.

Она сама трансформируется в процессе письма. Я работаю большими кистями и часто просто не знаю, как поведёт себя краска, так что многие вещи порой выходят гораздо лучше, чем мог бы сделать я. По воле случая?... Всегда, естественно, хочется не упустить жизненную энергию случая и в то же время сохранить баланс»³⁵.

Художник полагал, что творчество наполнено жизнью, свободой и остротой по сравнению с «иллюстрацией», «потому что в ней есть абсолютно самостоятельная жизнь. Она живёт сама по себе – так же, как образ, который художник стремится поймать; и поскольку она живёт сама по себе, ей удаётся передать сущность этого образа более остро»³⁶. По мысли Фрэнсиса Бэкона, как только в живописи появляется повествование, «запускаемое встречей двух образов», которые рассматриваются как текст – она перестаёт быть живописью и превращается в литературу. В данном случае литература понимается не как словесное творчество, но как заданный, внешний нарратив. Но, несмотря на утверждение свободного создания образа, художник утверждал, что образ должен содержать черты телесности. Художники, как правило, остро чувствуют искренность творчества и дают верную оценку чужому произведению, осуждают излишнюю литературность. Но, если художнику случайность образа дарит его широкая кисть, то актёр находит её в движениях собственного тела, а творчество поэта и писателя зависит от сказанного или услышанного слова. Материал искусства и формы его движения диктуют особенности и правила художественному тексту.

Использование метода внешнего наблюдения предоставляет современному художнику возможности фотографии, кино и различных форм телесной медийности: продуманные и случайные позы, постановки, крупный план, частичное приближение, монтаж, комбинированные съёмки, различные опыты «поимки» тела в естественном, спонтанном состоянии. Спонтанная реальность перемещается в условное пространство фотографии. Съёмка на видео открыла новые области наблюдения: фиксацию форм тел, обычных лиц и характеров, незначительных действий, перемещения толпы.

³⁵ Брутальность факта. Бэкон Фрэнсис. Интервью Дэвиду Сильвестру. М.: Ad Marginem Press, 2024. С. 16–17.

³⁶ Там же. с. 17.

В культурном пространстве XX–XXI века человеческое тело приобрело «космические» размеры, возможно, как символическая компенсация возникшего духовного дефицита, но также как универсальный антропологический маркер. После символической «смерти Бога» человеческое тело стало «разрастаться», компенсировать сакральную утрату. Одним из возможных вариантов универсальности тела стало, например, соединение человеческой телесности с деталями машины – это наблюдалось в искусстве дадаизма и хореографии Баухауса, где утверждался образ механизированного человека. Подобные приёмы разрабатывались в произведениях А. Родченко и Ф. Пикабиа. Интенция к документальности выразилась в немецком экспрессионизме, впечатлённого образами изуродованного и искалеченного тела в мясорубке Первой мировой войны.

Идею самостоятельности художественного образа, как спонтанного протеста высказывал Т. Адорно. По его мнению, «субъект лишь тогда становится сущностью произведения искусства, когда он противопоставит ему как нечто чуждое, чисто внешнее, и компенсирует эту чужеродность, подменяя собой сущность дела, предмет искусства»³⁷. Свобода и условная самостоятельность образа переносится на материальное бытие произведения – тело, которое заключено в изображении на холсте, скульптуре, звучит в музыке или в словесном тексте, но только при условии «субъективации» этого тела. Тело произведения использует образ человеческого тела как силовое поле и пространственную конструкцию, как матрицу для создания собственной композиции в театральном представлении, в изображении или танце, как осуществление театральной или балетной образности.

Даже в архитектуре присутствует снятая телесность, как приспособленность к существованию в ней человеческой экзистенции. Тело произведения в единстве с квазисубъектной образностью, эмоциональной искренностью и символичностью порождает, по мысли В. Бенямина, ауру произведения – отличительную черту уникального, не тиражированного искусства. Произведение как тело занимает устойчивое место в культурном пространстве, рассеивает и собирает складки влияний

³⁷ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 382.

и воздействий, превращается в культурную онтологию, окружается ощутимой аурой.

Центростремительные силы произведения способны преломлять пространство, которое образуется вокруг памятников архитектуры и скульптуры, исходит от картин в музейных собраниях, звучит в музыкальных произведениях. Такое не под силу живому субъекту, но под силу – квазисубъекту, распространяющему складки влияния – невидимую ауру. Исследование ауры произведения искусства предпринималось В. Бенямином, определившим её как свидетельство подлинности в противовес техническому воспроизведению – репродукции. Философ утверждал, что аура есть следствие «культовой» значимости произведения в структуре пространственно-временного восприятия. Аура – это «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый объект ни был... Удалённость – противоположность близости. Далёкое по своей сути – это недоступное... Недоступность представляет собой главное качество культового произведения»³⁸.

По мнению В. Бенямина, образная удалённость свидетельствует о сакральной недоступности, отделённости от зрителя, который ощущает дистанцию между собой и произведением. Но, о каком пространстве писал философ – физическом или культурном? Если это природная «даль», то она преодолима, но тогда аура исчезает. Если это – сакральная даль, то она непреодолима и остаётся непонятным, как произведение воспринимается, как до реципиента «долетает» сакральная аура. Представляется, что сакральная даль – это только один из признаков уникальности, но процесс восприятия остаётся до конца неизвестным, поскольку теряется в складках субъективного. Субъект восприятия изначально свободен в интерпретациях и, следовательно, произвольно участвует в процессе оживления квазисубъекта. Удалённость и недоступность не относятся, например, к счастливому обладателю шедевра, который, впрочем, может быть равнодушен к его ауре. Возможно, произведение искусства существует во множественном пространстве, в котором также, как и в человеческой экзистенции, происходит разделение на телесное и духовное? И тогда телесность произведения

³⁸ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996. С. 26.

ограничена материалом, но его духовность, порождённая аурой, остаётся безграничной.

В. Беньямин прав в том, что высокое произведение заставляет зрителя держаться в отдалении, взирать на него с известным почтением, но эта значительность открывается, на наш взгляд, только тогда, когда зритель обнаруживает в произведении – квазисубъекта, проявившегося как самостоятельный и уникальный образ. Зритель воспринимает его как реального субъекта, созерцает воображаемое материальное тело и допускает его способность к свободному существованию. По словам Пикассо: «Искусство – это исключение ненужного», а значит – утверждение найденной ценности, выделение ценного из многообразия возможного. Вот тогда и раскрывается аура как «лёгкий ветерок»³⁹, указывающий на потаённое и неведомое пространство художественного присутствия.

Это напоминает чувство естественного и искреннего почтения при встрече с выдающимся человеком, ощущение его невидимой харизмы. В этом есть некоторый элемент загадки и неожиданности, которая окружает недоступность и автономность Другого, возможность сюрприза в субъективном поведении постороннего. Особенности и автономность истинного произведения превращаются в соблазн, уводящий художника, а также зрителя, читателя, слушателя из практической жизни в сферу воображаемого, которое, порой, оказывается опасным приключением. Об этом явлении писал О. де Бальзак в новелле: «Неведомый шедевр». Произведение искусства соблазняет новой идеальной реальностью, искусственной созданностью и, возможно, видимой покорностью. Тело произведения кажется вещью, которой можно произвольно манипулировать.

Самостоятельность произведения искусства как способ существования художественной формы отмечал А. Ф. Лосев: «Реальное художественное восприятие требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто, творящее саму себя, чтобы не было никакого ещё нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял»⁴⁰. Но, чтобы во-

³⁹ Аура – греческая богиня лёгкого ветерка.

⁴⁰ Лосев А.Ф. Форма-Стиль-Выражение. М.: Мысль. 1995. С. 902

плотить форму в материал, нужен умелый субъект. По мнению Лосева, «первообраз» всегда существует в «смысловой предметности», но «нуждается» в художнике, способном его увидеть и воплотить в необходимой форме. Учёный отмечает закономерности природы произведения искусства, которые заключены в антиномии свободы и необходимости. Мысли философа об автономности художественной формы напоминают теорию идей Платона. Полагаем, что самостоятельностью наделяются не воображаемые формы, а готовые произведения, способные выступать как «квазисубъекты». Утверждение этой автономности произведения искусства остаётся в свободном усмотрении субъекта восприятия.

Квазисубъективная природа произведения искусства, в силу самостоятельности и автономности, становится причиной ressentiment – протеста и несогласия. Уникальность и неповторимость произведения делают его особенным и «отрезают» от общего. Выдающиеся произведения преодолевают ограничения стилей и направлений, демонстрируют вневременность. Так, искусство портрета показывает вневременное существование персонажа. На автономность произведений искусства как квазисубъектов указывал Т. Адорно: «Кристаллизуясь в себе как самостоятельно развивающееся явление, не угождающее существующим в обществе нормам и не квалифицирующее само себя как «общественно полезное», искусство критикует общество самым фактом своего существования, будучи осуждено пуританами всех мастей»⁴¹.

Подобно тому, как субъективное сознание способно находиться в противоречии с общественным, так и произведение искусства, выступающее как снятое творческое сознание, направлено против узости социума. По мысли Адорно, «общественным в искусстве является его имманентное движение против общества... Его общественная сущность нуждается в двойной рефлексии – относительно его для-себя-бытия и его связи с обществом. Его двойственный характер обнаруживается во всех его проявлениях; они меняются и противоречат сами себе»⁴². Противоречивостью квазисубъекта является одновременное соединение призыва к бунту и молчанию, взрыву и спокойствию, видимой

⁴¹ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 326.

⁴² Там же. С. 327.

доступности, способности к восприятию и закрытости, бесконечной тайны. Квазисубъект напоминает о своём реальном существовании, но сразу прячется за завесой воображаемого.

Выдающиеся произведения всегда нарушали социальные табу. Существует множество примеров, когда произведения искусства были нарушителями традиций, оказывались в центре скандалов, вызывали недоумение зрителей и бурные споры. Амбруаз Воллар свидетельствовал, что среди официальной критики о картинах Поля Сезанна было распространено мнение, что он создаёт свои картины, стреляя в холст из пистолета, заряжённого красками разного цвета, а манеру художника называли «пистолетной живописью»⁴³. Новое направление в работах Пикассо также вызывало изумление. «Это не картина – это поле битвы!» – ответил Пикассо на недоумение своего друга Гийома Аполлинера, вызванное увиденной картиной: «Авиньонские девицы».

Не только художники сознательно скандализировали общество, но, спустя время, созданные ими произведения вдруг «врывались» в культурное пространство, чьё спокойствие нарушалось их новизной. Художники часто были удивлены и оправдывались, утверждая, что не ожидали такой острой реакции на свои произведения со стороны зрителей. А. Воллар был свидетелем реакции Сезанна на неспособность понять его картины и критические высказывания в его адрес известного писателя – Эмиля Золя: «Сезанн ходил взад и вперёд по комнате, как зверь в клетке. Внезапно он схватил свой автопортрет и сделал попытку его разорвать; но так как пальцы его дрожали, а под рукой не было шпателя, он скатал полотно, перегнул его через колено и бросил в печь... Погубленная картина успокоила Сезанна. Он смотрел на меня глазами, в которых уже не было гнева, но лишь глубокая печаль»⁴⁴. Художник уничтожает своё прекрасное произведение из-за равнодушия зрителя, мнением которого дорожил.

Произведения, влияющие на представления об искусстве и его происхождение, порой резко отражаются во мнении знатоков, вызывая стремление объяснить эти сведения случайностью или курьёзом. Так, открытие фресок пещеры Альтамира вызвало скандал в среде исследователей

⁴³ Воллар А. Сезанн. Л.: Из-во Лен. Обл. Союза художников, 1934. С. 30.

⁴⁴ Там же. С. 128.

древностей, а на Всемирном археолого-антропологическом конгрессе в Лиссабоне в 1880 г. фрески были объявлены подделкой, современной мистификацией, и только в 1901 г. их признали произведением первобытных охотников периода Мадлен (15 тыс. лет до н.э). Научное сообщество конца XIX века, изучив фрески Альтамиры, не ожидало такой искусности от *homo ferus*.

Складки произведения переплетаются, завязываются узлами и рвутся в результате противоречивости квазисубъективного бытия художественного образа – создают разрывы и дыры в культурном пространстве. Фетишизация произведения имеет также разнородную направленность. С одной стороны, произведение претендует на приобщение к истине, и тогда окружается аурой, представляет собой точку сборки содержания культурного пространства, соединяясь с основной интенцией и воздействием на субъективное сознание. С другой стороны, произведение оказывается в процессе обращения и олицетворения товарного фетишизма – становится единицей рассеивания. Тело произведения аккумулирует энергию восприятий множества субъектов и рассеивает своё влияние также в процессе восприятия. Превращение искусства в товар моментально уничтожает ауру, как будто квазисубъекта только что продали в рабство – он утратил свободу, лишился ауры и превратился в вещь. Анри Матисс искренне называл торгующих картинами работорговцами, под рабами подразумевая не художников, а их произведения.

Из личного опыта галериста⁴⁵ приводим в пример случай, когда красочный слой на картине осыпался при транспортировке в Лондон, а художник – автор картины, был искренне убеждён, что это был протест произведения искусства против состояния продажи, и поэтому картина погибла. Процесс товарного обращения и рассеивания прерывается, когда произведение оказывается в частной коллекции или музее и вновь начинает сборку культурного пространства вокруг себя для нового броска.

У коллекционеров иногда возникают наивные убеждения, что произведения искусства самостоятельно выбирают владельца, попадая в галерею или в коллекцию, но эта мысль остаётся только приятной

⁴⁵ Одного из наших авторов – Николая Николаевича Суворова

иллюзией и выступает скорее произвольным телесным капризом произведения, чем выбором, который способен сделать квазисубъект, основным стремлением которого всегда остаётся свобода.

Выскажем предположение, что произведение искусства выступает не только идеальным «снятием» человеческой деятельности, как полагал М. Каган, но снятием всей человеческой экзистенции, которая не всегда деятельна, но может быть пассивной, страдательной – анти-деятельностной. Например, переживания человека во время болезненной операции, сна или родов не связаны с какой-либо деятельностью. Но эти сильные переживания становятся предметом художественного изображения и выражения, превращаются в часть жизни. Мечтательность, лень, агрессия и эротические фантазии являются содержанием квазисубъективного существования, которые могут быть описаны или изображены. Великий Бо Цзуй-и превратил сладкое безделье в поэтический шедевр:

Я обнял подушку – / Ни слова, ни звука, молчу. / А в спальне пустой / Ни души, я один с тишиною. / Кто знает о том, / Что весь день напролёт я лежу? / Я вовсе не болен, / И спать мне не хочется тоже⁴⁶.

Произведение искусства создаёт реальные или скрытые события и существует в событиях, воплощает человеческую двойственность – телесность и духовность, становится материальным, либо идеальным двойником существования, повторяющим или изменяющим состояние ментальности и направленность поступков.

Культурное и художественное пространство состоит из взаимодействия *глубины и поверхности*. Такое разделение распространяется на особенности строения художественного произведения, состоящего из глубинных слоёв смыслов и ценностей, которые всплывают по мере раскрытия содержания из тела произведения. Эти слои перекликаются между собой, выделяя ведущие образные смыслы, которые, в свою очередь, через ассоциативные складки добавляют воспоминания и сравнения. Взаимодействие глубинных слоёв, как «динамика плоскостей», находящихся на различном уровне культурного пространства, выделяет энергию понимания и расширенного знания. Создаётся обновлённая панорама видения произведения искусства в процессе

⁴⁶ Бо Цзуй-и. Днём лежу в постели. Четверостишия. М.: ГИХЛ, 1949. С. 49.

восприятия – погружение в глубину и всплытие на поверхность – изменяющая «мирообразование» и «мирочувствование» субъекта.

По-видимому, в таком глубинном существовании, вокруг произведения возникает аура, как оживление художественного тела, активное взаимодействие слоёв и смыслов, ценностей и текстов. Для этого необходима способность «глубинного» восприятия подготовленным субъектом. Парадокс отношений плоскости и глубины особенно остро проявляется в живописи, когда «за мазком, который небрежно лежит на холсте со свойственными минералу спокойствием и тупостью, скрывается напряжённый и вибрирующий, целый организм страстных желаний и отречений, нападений и оборон, положительных и отрицательных влияний, надежд и сомнений»⁴⁷. И этот, казалось бы, равнодушный и произвольный мазок краски на плоскости превращается художником в целенаправленный бросок, пробивающий брешь в герметичном сознании какого-нибудь скучающего зрителя. Сквозь плоскость пассивной поверхности прорываются глубины смыслов, ценностей и образов.

Глубина произведения предполагает множественные прочтения текста, интерпретации смыслов – броски во времени и пространстве. Такие броски не являются только индивидуальным свойством воспринимающего субъекта, но становятся результатом побудительных сил самого произведения, «призывающего» совершить такие броски. Соотношение плоскости и глубины находит выразительное соотношение в конструктивизме. О качестве глубины, «как единственной изобразительной форме», в которой возникают «кинетические ритмы» писали в «Реалистическом манифесте» в 1920 году конструктивисты Н. Габо и Н. Певзнер⁴⁸. Казимир Малевич ещё более чётко сформулировал конструктивную природу тела произведения, полагая, что оно создаётся не на основании эстетического вкуса, а «на основании веса, скорости и направления движения. Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существования»⁴⁹. Энергия заданного движения произведения становится оправданием самостоятельного бытия.

⁴⁷ *Ортега-и-Гассет* Х. Веласкес. Гойя. М.: Республика, 1997. С. 66.

⁴⁸ *Herschel B. Chipp. Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics.* University of California Press. Berkley, Los Angeles and London, 1984. P. 329.

⁴⁹ *Малевич К. Новый живописный реализм. Чёрный квадрат. Манифесты. Декларации. Статьи.* СПб.: «Азбука-классика», 2008. С. 14.

Что касается поверхности произведения, то она очевидна, раскрывается при первом взгляде, чтении, прослушивании. «Поверхность подобна запотевшему стеклу, где можно писать пальцем»⁵⁰. Для искушённого зрителя одного акта восприятия бывает достаточно, чтобы оценить достоинства и отметить недостатки поверхности, но и заглянуть в возможную глубину. Но если глубины нет, и произведение принципиально поверхностно, сразу является во всей своей очевидной плоскости, то оно остаётся таковым и существует до тех пор, пока остаётся интерес зрителя. По-видимому, массовое искусство и омассовлённое современное произведение выстраиваются по принципам принципиальной плоскости. По словам чуткого исследователя современного искусства А. Хлобыстина, в современных художественных практиках осуществилось «торжество имитационных и манипулятивных технологий, что можно условно обозначить как «симуляционизм» и «пиарт», поощряемых властью и порождённых массовой культурой – в них «победил искушающий и очаровывающий дизайн поверхности», а главным художником стал диджей – посредник-медиум... Этот эффект выразительно демонстрирует оркестр «Поп-механика», объединяющий в мистериальном действе все возможные оркестры, исполнителей, художников и животных»⁵¹. Добавим, что обращение к плоскостности произведений принадлежит ловким кураторам, когда они стремятся потакать массовым вкусам с надеждой на быстрый успех. Плоскостное произведение трудно экспонировать, поскольку оно существует в момент времени – здесь и сейчас. Произведение, собранное на поверхности и исчерпанное поверхностью, не имеющее глубины, а лишь лицевую сторону и изнанку, выступает исключительно как внешнее, как «фасад реальности». В таком произведении все смыслы и ценности равны между собой – исключаются оппозиции: «истинный-ложный», «плохой-хороший», «глупый-умный», но всё содержание сводится к искусности дизайнера и внешней привлекательности. Складки произведения преобразуются в «волны», в мягкие склоны и нерезкие изменения. Создание произведений – поверхностей нуждается в художнике со способностью к быстрой

⁵⁰ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2015. С. 177.

⁵¹ Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки Петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art Center, 2017. С. 11 – 12.

импровизации, скользящего по поверхности смыслов и ценностей, схватывающего лишь внешность вещей и явлений, легко ускользающего от решения глубинных проблем, заменяя их «блестящей» поверхностью. А. Хлобыстин остроумно определяет эту способность как «колобковость» – способность уходить от острых жизненных проблем и легко «катиться» по поверхности жизни и культуры, «откатываться» от сложных вопросов⁵². Ему свойственна эстрадная лёгкость, юмор, афористичность бытового анекдота, острота современного жеста и медийность. Искусство поверхности имеет свои преимущества – мобильность текста, быстрое освоение новых территорий культуры, в том числе маргинальных, преодоление границ видов и жанров, склонность к игровому и абсурдистскому характеру, а по мысли Делёза – способность выглядеть как «свободная номадическая сингулярность», блуждание в пространстве культуры.

Если тело глубинного произведения окружено смыслами идей и ценностей, обладает аурой, которая подобна пульсированию жизни, то искусство поверхности сводится к фактуре, которая не нуждается во временной дистанции со зрителем, а благодаря многочисленным складкам повседневности легко включается в культурную среду среднего субъекта. Однако, оказавшись в складках времени плоскость способна нырнуть и обрести глубину. Так произведения массовой культуры приобретают историческую ценность.

1.3 ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ЗАИМСТВОВАНИЕ» (АПРОПРИАЦИЯ) В ИСКУССТВЕ КОНЦА XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

На примере развития искусства видно, что за последние десятилетия изменилось отношение к заимствованию (апроприации) в любых формах. Апроприация чаще всего понимается как заимствование, использование в своих целях артефактов, идей, ценностей, созданных другими людьми или принадлежащих определённой этнической, культурной,

⁵² Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки Петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art Center, 2017. С. 19.

религиозной общности. Отдельный вопрос – это не всегда корректный перевод и использование данного термина в русском языке, в том числе к художественному наследию прошлого. Также необходимо разделять художественную и культурную апроприацию, регулируемые авторским правом и общественным мнением. Важным остается поиск баланса между уважением к чужому опыту и творческим поиском в различных сферах. Об этом пойдёт речь в данном разделе нашего исследования.

Изменения, происходящие в актуальной художественной практике, требуют редукции, переосмысления и уточнения ряда концептов⁵³. Метамодерн с его «новой этикой», персонализмом, интересом к локальным художественным традициям как части личного опыта трансформировал отношение и формы апроприации. Заимствование, копирование, цитирование – исторически важная часть развития искусства. В эпоху постмодернизма концепт «апроприация» активно используется как теоретиками, так и самими художниками. После авангарда желание реструктурирования, переосмысления исторического художественного наследия становится основой творческих экспериментов многих художников. Симптоматичной для постмодернистского дискурса является работа Д. Уэчмена «Искусство после апроприации: эссе об искусстве 1990-х»⁵⁴. Е. Андреева в работе «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века»⁵⁵ также уделяет апроприации значительное место. Важным для теоретиков постмодерна является сравнение с авангардной традицией, поэтому в работах Р. Краусс, Б. Бухло апроприация предстает как деконструкция самой идеи оригинальности, автономии произведения искусства. Парадокс, но – по сути апроприация в искусстве второй половины двадцатого и в двадцать первом веке концептуально оказывается связана именно с авангардом:

⁵³ В данном разделе использованы материалы текста А. Ю. Дёмшиной «Апроприация (заимствование) в художественной культуре конца XX–XXI века» // БРИКС как новое пространство диалога культур и цивилизаций: XXII Международные Лихачевские научные чтения, 12–13 апреля 2024 г. СПб.: СПбГУП, 2025. С. 270–272.

⁵⁴ *Welchman J. C. Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s.* London : Routledge, 2001. 312 p.

⁵⁵ *Андреева Е. Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века.* СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 359 с.

с экспериментами М. Дюшана, дадаизмом и сюрреализмом в искусстве, с открытиями в психологии З. Фрейда и К. Юнга.

Сегодня *апроприация* чаще всего понимается как заимствование, использование в своих целях артефактов, идей, ценностей, созданных другими людьми или принадлежащих определённой этнической, культурной, религиозной общности. В контексте новой этики, мультикультурализма, активной экспансии искусства в «нехудожественные» пространства апроприация из символа глобализации и интереса к чужому опыту стала чаще восприниматься в негативном контексте. В русском языке слово «апроприация» носит скорее такой характер, хотя сегодня в рамках социогуманитарных наук часто употребляется как синоним нейтральных понятий *заимствование*, *интерпретация*. В таком понимании апроприация включает достаточно разнообразный пласт культурного и художественного наследия. Из-за этого границы самого концепта оказываются размытыми.

Сегодня необходимо разделять *художественную и культурную апроприацию*. Художественная апроприация соотносится с использованием идей и образов, созданными другими авторами (например, подобная апроприация основа многих работ Р. Раушенберга, Э. Уорхола, Р. Принца). Культурная апроприация связана с обращением и использованием элементов и символов чужой культуры субъектом, не являющимся представителем культуры, из которой заимствуются феномены и артефакты. Постепенно под этим термином стало пониматься любое использование культурных символов и элементов субъектом, не принадлежащим к культуре-донору⁵⁶.

Со времён авангарда заимствование превратилась из художественной провокации в общепринятый метод – актуальный как в художественной практике, так и в культуре в целом. В отличие от академического искусства, где заимствование было связано с обращением к идеалу, образцу, созданному в прошлом, в искусстве начала XX века идёт переориентация на создание нового, пусть даже на основе имеющегося образа или идеи. В конце XX века для многих художников апроприация иконографических традиций, формально-стилистических приемов становится методом исследования искусства и способом самовключения

⁵⁶ Pearson P. Cultural appropriation and aesthetic normativity // Philos. Stud. 2021. Vol. 178. P. 1285–1299. P. 1286

в мировой художественный процесс. В период постмодернизма не только заимствование становится распространённым инструментом создания нового, но и сам термин начинает использоваться в ретроспекции по отношению к различным формам интерпретации, переосмысления культурного наследия прошлого, что не всегда выглядит корректно.

Как пишет Р. Краусс, апроприация по сути имеет критический статус к авангардной позиции по вопросам «оригинальности», «подлинности», «источка»⁵⁷. В период авангарда заимствование в различных формах выступало как способ показать оригинальность авторского жеста, метод подстрекательства аудитории к критике иерархий классической культуры и сокращения дистанции между художником и зрителем, размывания границ между искусством и жизнью. Кроме влияния африканского искусства на творчество П. Пикассо, акций и реди-мейд проектов М. Дюшана, можно вспомнить формалистские киноэксперименты с произведением Н. Гоголя «Шинель» отечественной группы ФЭКС, коллажи и архитектурные проекты советских конструктивистов, основанные на включении исторических форм архитектуры в современность, или влияние иконописи на творчества К. Петрова-Водкина и К. Малевича. В конце XX века для многих художников апроприация иконографических традиций, формально-стилистических приёмов становится методом исследования искусства и способом внедрения в мировой художественный процесс. Подобные примеры показывают, что ретроспективное использование термина, с учётом значения слова в русском языке, не всегда точно, а границы значения самого концепта «апроприация» являются достаточно размытым, что приводит к некорректной трансляции термина и требует дополнительного комментария в каждом отдельном случае.

Корректное использование концепта «апроприация» всё же связано с формами искусства и массовой культуры второй половины XX – нач. XXI вв., когда повторение, тиражирование превратилось в общепринятый художественный жест, ограниченный лишь авторским правом и мнением общества. Ряд исследователей причисляют к художникам-апроприаторам, например, Дж. Кунса, которого также относят

⁵⁷ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с. С. 172.

к метахудожникам⁵⁸. В то же время, правовое обеспечение подобных проектов оказывается хаотичным. Например, разбирательство наследников У. Эванса и Ш. Левин⁵⁹, перефотографировавшей работы Эванса, закончилось ничем, а Ричард Принц в 2011 году проиграл суд Патрику Карио, фотографии которого он использовал в проекте «Canal Zone». Суд постановил работы, каталоги выставки в галерее Л. Гагосяна и прочие носители осуждённой серии работ конфисковать и уничтожить⁶⁰. Таким образом, в XXI веке свобода апроприации оказывается более ограничена, чем в предшествующий период не только законодательно, но и общественным мнением, ждущим от авторского жеста искренности и ответственности. Причины подобного различия связаны с процессами, идущими в культуре и влияющими на мир искусства.

Если говорить о культурной апроприации, то для западной культуры включение чужого культурного опыта в определённый период виделось способом выработать постколониистское (Европа) и пострабовладельческое (Северная Америка) мышление. Через включение разнообразных традиций в мировой тезаурус культуры в художественной практике конца XX века появляется большое разнообразие проектов, связанных с осмыслением собственной и чужой национальной идентичности. Популярность заимствования также связана с идеями экологии (отказ от перепроизводства), утверждения значения искусства в решении социокультурных и личностных проблем современности через взаимную работу автора и зрителя.

Сегодня апроприация продолжает иметь важное значение как инструмент отделения артефакта или идеи от исходного контекста для многостороннего его понимания. Как писал В. Беньямин: «Дело не в том, что прошлое бросает свой свет на настоящее или настоящее – на прошлое, нет, образ – это то, в чем некогда бывшее вдруг

⁵⁸ Krauss R., Hollier D. and others. The Reception of the Sixties // October. 1994. Vol. 69. P. 3–21. P.13

⁵⁹ Шерри Левин (род. в 1947 году) – американская фотограф, художница и концептуальная художница. Некоторые из её работ представляют собой точные фоторепродукции работ других фотографов, таких как Уокер Эванс, Элиот Портер и Эдвард Уэстон.

⁶⁰ Максимова Ю. Ричард Принс признан виновным в нарушении авторского права // Artinvestments https://artinvestment.ru/news/artnews/20110324_richard_prince.html

встречается с моментом “сейчас”, молниеносно складываясь в определённую констелляцию»⁶¹. В такой форме апроприация способна стать мостиком между вчера-и-сегодня, выявить новые грани давно известного опыта или образа. Неслучайно, процесс и природа присвоения рассматриваются культурологами как часть изучения культурных изменений и межкультурных контактов.

Если в определённый период подобные формы актуализации различных форм культурного опыта виделись важным инструментом включения в мировой тезаурус художественного разнообразия, то с развитием современных средств коммуникации, изменением культурных приоритетов, стремлением к децентрализации, формированием новых влиятельных центров в азиатском, ближневосточном, африканском регионах, в условиях становления в Российской Федерации собственной идеологии, старые централизованные модели межкультурного взаимодействия оказались неактуальны. С одной стороны, «культура отмены» активно пропагандируемая через социальные сети, стала мощным инструментом самоорганизации пользователей, которую подчас используют как маркетинговый инструмент. С другой стороны, на данном этапе глобализационных процессов заявление своей культурной, религиозной, этнической идентичности стало важной процедурой для понимания и декларации себя конкретной личностью, что приводит как к поискам и установлению границ в использовании чужого культурного опыта, так и к институционализации новых мировых культурных центров.

Эти процессы хорошо видны на примере художественной культуры: от влияния культуры Китая и Кореи на моду, молодёжную культуру и кинематограф до формирования значимых центров современного искусства в Москве, Пекине, Гонконге, Катаре, Йоханесбурге и других. Современный мир изменил и понимание успешности: вместо успеха в любой сфере как ценного самого по себе, произошло переориентирование на признание успеха только в контексте морально-этической системы личности. В центре внимания оказывается не только этичность самого продукта, но и условий его создания, моральные установки

⁶¹ Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5/1: *Passagen-Werk*. Frankfurt a/M., 1982. S. 576–577. Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5/1: *Passagen-Werk*. 2. Aufl. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1982. 654 S.

автора. Поэтому кроме авторского права, оценка использования любого культурного капитала оказывается в руках представителей культур-доноров и общественного мнения. Благодаря новым медиа и компьютерным технологиям, временной разрыв между презентацией продукта и его оценкой резко сократился. Особенно наглядно результаты изменения отношения к апроприации видны в сфере дизайна и моды. Если развитие этнической темы в моде 1970–90-х виделось и как смелый творческий эксперимент, и как уважение к другим культурам, то в коллекциях последних лет дизайнеры почти не создают вещи в этнической теме, а чаще обращаются к интерпретации исторического костюма, ретро-реминисценциям, к переосмыслению субкультурной моды.

Критика коллекций Карла Лагерфельда, Ким Кардашьян, Ульяны Сергеенко, модного дома Gucci за неэтичную апроприацию стала сигналом изменения отношения к культурной апроприации целевыми аудиториями. Открытым останется вопрос об использовании устоявшихся технологий и паттернов, например, т. н. «северного орнамента», являющегося общим культурным достоянием народов Норвегии, Швеции, России, Канады, США и активно используемым как дизайнерами, так и самодельными мастерами в вышивке, тканях, росписи, вязаных вещах и т. д. Исключение из правила – это исследование собственной идентичности дизайнера и коллаборации с представителями других культур. Подобные внешние и внутренние ограничения авторской интерпретации – результат давления на индустрию со стороны радикальных приверженцев «культуры отмены». Эта тактика за последнее время из стихийной реакции пользователей на культурный захват и оскорбление чужих ценностей превратилась в мощный ограничитель культурного обмена, творческой свободы и диалога культур. Естественно, в каждом случае надо разбираться отдельно и нельзя положительно оценивать, например, националистические высказывания Дж. Гальяно или использование «всеу» сур из Корана К. Лагерфельдом.

Культура отмены сегодня – регулятор форм межкультурного взаимодействия и мощная система, влияющая на перспективы сотрудничества, доходы, интерес публики. Это требует не только теоретического осмысления, но и формулирования актуального инструментария межкультурного взаимодействия, учитывающего как этические нормы, так и неоспоримую необходимость этого рода коммуникации как неотъемлемой

части бытия человечества. Концепт «диалог», активно и продуктивно разработанный в зарубежной и отечественной культурологии, можно рассматривать не только как перспективный способ поиска баланса между «культурным захватом» и осмыслением, но и как способ увидеть ситуацию в широком контексте, как платформу для выработки баланса в данном вопросе.

В контексте исследования границ и форм апроприации важно помнить слова М.С. Кагана о том, что диалог является универсальным всеохватывающим способом существования культуры и человека в культуре.⁶² М. М. Бахтин также полагал, что диалог строится не как целое одного сознания, объективно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействие нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого⁶³. Полифоничность, понимаемая как многоголосье, многоплановость, многомирья, у Бахтина видится важным принципом интерпретации любого текста. Подобное понимание диалога может стать площадкой для межкультурного общения, создания нового в искусстве или в культуре в целом.

В современной ситуации изменение форм и отношения к апроприации являются симптомом значительных культурных изменений. Художественную культуру можно рассматривать как маркер ряда происходящих трансформаций. Апроприация как творческий метод остаётся формой исследования и репрезентации опыта, проживания-переживания прошлого и осмысления настоящего.

Отдельный вопрос – это не всегда корректный перевод и использование данного термина в русском языке, в том числе по отношению к художественному наследию прошлого. Также необходимо разделять художественную и культурную апроприацию, регулируемую в первую очередь авторским правом, а во вторую – общественным мнением. Если во второй половине XX столетия апроприация виделась формой переосмысления наследия прошлого, демонстрации многообразия традиций и образов, то в веке XXI под влиянием *культуры отмены, новой этики* и формирования новых центров культуры, отношение изменилось

⁶² Каган М. С. Философия культуры. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996

⁶³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 20–21.

в сторону критики. Некорректная, по мнению определённых групп, культурная апроприация подвергается критике со стороны общественности и представителей культур-доноров, при этом становясь мощным инструментом как утверждения прав на собственное культурное наследие, так и формой давления на создателей разнообразного художественного и внехудожественного контента. Важным является поиск баланса между уважением к чужому опыту и творческом поиске в различных сферах. Концепт диалог может стать основой и инструментом поиска понимания апроприации на новом этапе развития культуры – в условиях «уникального текущего культурно-исторического периода, который характеризуется, в свою очередь, двумя тенденциями: формированием парадигмальных и инструментально технологических контуров *ранней цифровой эры* и переходом от постмодернизма к метамодернизму»⁶⁴.

1.4 СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ТОТАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ

Современность – коварное понятие: будучи всегда со-временным (как минимум, в плане физического совпадения) хоть какому-то историческому контексту, она не даёт себя о-пределить, о-граничить⁶⁵. Для более чёткого концептуального понимания проблемы «современности», проследим эволюцию этого концепта на примере работ Бориса Гройса – одного из наиболее заметных теоретиков, занимающихся исследованием современной культуры в различных дискурсах.

К проблематике современности, включая аспект её конструирования, Гройс приходит, по нашему мнению, через интерпретирование эстетики и философии модернизма. Он, прежде всего, развивает идеи Шарля Бодлера, входившего наряду с Полем Верленом, Артюром Рембо и Стефаном Малларме в четвёрку наиболее видных представителей французского символизма, и одним из первых пришедших

⁶⁴ Дробышева Е. Э. К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектурной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19. С. 7.

⁶⁵ Дробышева Е. Э. Современное искусство как пространство поисков идентичности // Диалог культур и цивилизаций: материалы Международной научно-практической конференции. 15–16 марта 2019 г. / Под общ. ред. Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2019. 728 с. С. 97–105. С. 97.

к определению современного в области искусства. Поэтическое наследие символистов, в основе которого лежит пересмотр значения и смысла художественных форм, и искусства в целом, сформировало структуру, впоследствии определившую новый стиль европейского искусства рубежа XIX–XX вв., ставшего одним из ярчайших феноменов мировой культуры. Проявившиеся в большей или меньшей степени в их творчестве деструктивные нигилистические тенденции внесли новые оттенки в содержание европейской социокультурной традиции в целом. Развивая нигилистические настроения и определяя современность через формирование представлений о новом в искусстве, Ш. Бодлер отвергал возможность сравнения современности с чем-либо в прошлом. Утверждая, что искусство должно быть по сути современным, он наделял современность императивностью⁶⁶.

В более ранних трудах Б. Гройс связывает нигилистические тенденции символистов с концептуальными основами авангарда XX в. и присваивает последнему инициативу в конструировании языка современности на том основании, что искусство авангарда сумело продемонстрировать переходный характер современного мира, его нестабильность, и является «одной из самых ярких исторических манифестаций модернистской интенции»⁶⁷, характеризуемой принципом индивидуальности, отрицанием традиционных основ и признанием приоритета современного над традиционным. Авангардисты утверждали, что в основе их искусства «лежит ничто» и что они «вышли за нулевую точку, за которой искусственное полностью освобождается от естественного»⁶⁸, и основной своей целью видели переход от созерцания к действию, считая задачей искусства преобразование мира, создание Нового Человека и нового общества⁶⁹. Отсюда, например, любовь конструктивистов к гетерогенным материалам и их охват в рамках одного произведения, а также многообразие их проектов, захватывавших

⁶⁶ Калинеску М. Идея современности // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (дата обращения: 01.07.2018).

⁶⁷ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин / Б. Гройс. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 21.

⁶⁸ Там же. С. 9.

⁶⁹ Там же. С. 9.

самые разные аспекты человеческой деятельности и пытавшихся унифицировать их в соответствии с единым художественным принципом.

Взяв за основу бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию художников русского авангарда, направленную против природы и естества, и стремившихся к радикальному преобразованию человеческого сознания средствами искусства, которые включали все виды творчества, Гройс приходит к определению средств, описывающих современность. Согласно его позиции, современность возникает на стыке реальности и изобретающего ее искусства, как реакция культуры на устаревшие репрезентативные формы. При этом, идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обуславливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем⁷⁰. По сути, утопический модернистский дискурс, получивший развитие в области художественных практик русского авангарда через ницшеанскую волю к власти, он интерпретирует как переопределяющий логику нового времени, включая пересмотр системы общественных и индивидуальных ценностей⁷¹.

Принимая во внимание такой подход к рассмотрению современно-го, можно выделить в творчестве Б. Гройса несколько этапов развития идеи современности:

Конец 1980-х – начало 1990-х гг. Понятие современного отождествляется с идеей тотального художественного проекта, заимствованной у философско-эстетической риторики авангарда, и наделяется признаками целостности, неделимости и императивности.

Начало 1990-х гг. Демифологизация тотальной советской современности, создаваемой средствами искусства и рассуждение о нео-сакрализации нового советского искусства, привлечшего внимание западной художественной общественности.

Начало 2000-х гг. Формирование определения сущности современного как акта презентации настоящего (через детерминированность

⁷⁰ Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. = Moscow Art Magazine. 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696>.

⁷¹ Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. М.: Знак, 1993. С. 334.

современного искусства отдавать предпочтение настоящему по отношению к будущему и прошлому). Для подтверждения такого взгляда ведущей формой современного искусства признается инсталляция.

Середина 2000-х гг. Обращение к функциональному аспекту искусства через идею автономности искусства, прослеживается мысль о взаимосвязи художественных практик с механизмами, не только и не столько рефлексирующими, а, скорее, формирующими и создающими современную действительность. Исследуется стремление искусства оперировать в том же пространстве, в котором оперирует политика.

Второе десятилетие XXI в. Размышления о соотношении искусства и политики, о трансформации связей искусства и социо-культурных процессов в связи с возникновением и развитием нового медиума (интернета, онлайн реальности). Рассмотрение искусства в контексте политических идеологий и арт-рынка, упоминание о проявлении признаков тотального в менее значимых формах искусства, в частности, кураторском проекте.

Первый этап эволюции идеи современности в творчестве Бориса Гройса, условно датируемый периодом конец 1980-х – начало 1990-х гг., характеризуется ее отождествлением с идеей тотального художественного проекта, заимствованной у философско-эстетической риторики авангарда, и наделением понятия современного признаками целостности, неделимости и императивности.

В работе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987) Б. Гройс проводит параллель между организацией общественной жизни в России в XX в. и реализацией художественного проекта – своеобразного Gesamtkunstwerk, в основе которого культивируется идея искусственного органического единства средств выразительности и образных элементов различных видов искусства в рамках самостоятельного художественного произведения, конституируемого по законам гармонии, целостности, синхронности. Такая синтетическая форма изящного искусства является отражением действительности и постоянно переносится в будущее, как прообраз преодоления разорванности человеческого общества и культуры. Необходимо отметить, что взятый Б. Гройсом за основу для выстраивания его теории термин «тотальное произведение искусства», или Gesamtkunstwerk, (пер. с нем. – «тотальное художественное произведение») был введен в обращение композитором Рихардом

Вагнером в середине XIX в. Этим понятием Вагнер описывает «искусство будущего», которое рассматривается как синтез, объединение всех видов искусств. Исходя из панэстетических позиций романтизма, Вагнер определяет Gesamtkunstwerk как «великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели»⁷². Для него конкретным воплощением этого синтеза были музыкальные драмы, постановки с использованием специфических сценических средств.

В теории искусства Gesamtkunstwerk является важным понятием и подразумевает создание идеального в своем единстве произведения искусства. Многие последователи идей композитора разделяли его идеалистические устремления. Так, в России эту идею проповедовал писатель, музыкальный критик и философ В. Ф. Одоевский, художник В. Кандинский. В Швейцарии синтетический подход к искусству использовал в своих работах над сценическими декорациями театральный художник и теоретик А. Аппиа, а в Англии – Э. Г. Крэйг. Влияние идеи синтеза искусств можно было наблюдать в постановках «Русского балета» С. Дягилева, а С. М. Эйзенштейн работал над воплощением идеи Gesamtkunstwerk'a в кинематографе.

Гройс переносит понятие создания художественного произведения на формирование социально-политического контекста и описывает советское государство как тотальное произведение искусства, демонстрировавшее в равной мере сильную творческую волю к власти над обществом и природой. *«Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим проектом»*⁷³. Эти выводы отражены в статье автора «Проблема современности как культурно-исторической тотальности в исследованиях Бориса Гройса (2021)⁷⁴.

⁷² Вагнер Р. Искусство и революция / Перев. с предисл. И. М. Эллена. СПб.: «Горизонт», 1906. С. 36.

⁷³ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 42.

⁷⁴ Бабошко Е. Ю., Галкин Д. В. Проблема современности как культурно-исторической тотальности в исследованиях Бориса Гройса // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 5–18.

Действительно, синтез средств в идеалистическом стремлении к цели делает схожими представления Вагнера и теорию Гройса. У Рихарда Вагнера цель заключалась в объективизации художественной реальности, преодолении разрыва между искусством и жизнью ради будущего преобразования человека и мира. Он рассматривал синтетическое искусство как средство глобального объединения всех сторон человеческой жизни, под знаком нового творчества, а также создания определенного интегрального типа культуры, в котором художественные практики должны были предоставить средство для самоопределения народа и личности. В 1849 г. Вагнер публикует книгу «Искусство и революция», в 1850–1851 гг. дополняет ее положения в трактатах «Произведение искусства будущего» и в последующих двух трактатах обращается к идеям философа Фридриха Шиллера, к вере в то, что возродить в современном человеке целостность гражданина античного полиса – это задача не физической революции, а искусства. Только искусство обладает, по Вагнеру, ключом к решению проблем социума⁷⁵.

Для достижения этой цели художникам необходимо преодолеть свою общественную изоляцию, во-первых, ликвидируя разделение искусства на разные виды (медиа) и создавая товарищества, в которых примут участие специалисты в разных видах искусства, во-вторых, отказавшись от репрезентации произвольных, чисто субъективных сюжетов и точек зрения и перейдя к выражению коллективной художественной воли народа⁷⁶. И здесь вовсе не интеллигенция изобретательна, а сам народ, «ибо нужда заставляет его быть таковым: все великие изобретения есть деяния народа, тогда как изобретения интеллигенции являются лишь производными от этих деяний, эксплуатирующими, а то и искажающими эти деяния»⁷⁷. Вагнер, как последовательный материалист, который ищет истину не в духе, а в материи, веществе, жизни, природе, воспринимает народ как некое вещество социальной жизни. Поэтому

⁷⁵ Wolfman U. Richard Wagner's Concept of the 'Gesamtkunstwerk' // Interlude. 2013. URL: <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk>.

⁷⁶ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // Художественный журнал. 2008. № 67–68. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo/> (дата обращения: 05.10.2019).

⁷⁷ Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft / R. Wagner. Leipzig : Verlag von Otto Wigand, 1850. P. 51.

он призывает художника отказаться от своего субъективного, исходящего из произвольных оснований духа и приобщиться к веществу, к материи жизни, растворить индивидуальность в целостности Gesamtkunstwerk, подобно тому, как герой жертвует своей жизнью ради коммунистического будущего⁷⁸.

Несмотря на свою творческую природу, проект тотального произведения искусства (Gesamtkunstwerk) обладает для Рихарда Вагнера в первую очередь социальным и даже политическим смыслом: «Тотальное произведение искусства, охватывающее все виды искусства, с тем чтобы в определенной степени израсходовать, свести на нет каждый из них, используя эти виды только как средства для достижения общей цели, состоящей в законченном, непосредственном изображении целостной человеческой природы, – это великое тотальное произведение искусства он (художник. – *авт.*) понимает не просто как случайное и возможное дело рук одиночки, а как необходимый коллективный труд людей будущего»⁷⁹.

Применяя понятие вагнерианской эстетики в своей теории, Борис Гройс развивает представление о возникновении феномена советского государства как художественно-политического проекта. Здесь инициатива формирования специфического типа художественно-политического дискурса, где каждое решение относительно эстетической конструкции художественного произведения оценивалось как политическое решение, и наоборот, каждое политическое решение оценивалось, исходя из его эстетических последствий, в первые годы советской власти принадлежала русскому авангарду. Примером служат конструкции Владимира Татлина и Александра Родченко, которые рассматривались ими самими не как самодостаточные произведения искусства, а как модели новой организации мира, как лабораторная разработка единого плана овладения мировым материалом.

Однако, характеризуя революционную риторику авангарда и приписывая ей решающее значение в формировании нового видения,

⁷⁸ Wolfman U. Richard Wagner's Concept of the 'Gesamtkunstwerk' [Электронный ресурс] // Interlude. 2013. URL: <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/> (дата обращения: 01.07.2023).

⁷⁹ Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft / R. Wagner. Leipzig : Verlag von Otto Wigand, 1850. P. 51.

Гройс указывает на то, что развитие дискурса авангарда привело к его же гибели, а его главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта, сформировав новый тип отношения к действительности, было осуществлено сталинской эпохой. Философ видит сходство в целях и политических стратегиях авангарда и соцреализма: оба движения стремились к построению нового общества, созданию нового человека, новой формы жизни и для достижения этого претендовали на политическую власть. В рамках эстетики сталинского периода за искусством признавали не только конструктивную, организующую, но и агитационную функцию, поскольку и в этой своей функции оно не просто отражает жизнь, а реально способствует ее перестройке. «Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать тогда оправданным, когда оно играет для его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества»⁸⁰.

Место художника-авангардиста, преобразующего мир и конструирующего современность как тотальное произведение искусства, в конце 1920-х занимает партийное руководство, а затем лично И. Сталин, для которого вся страна и человек вместе с его мышлением и «внутренним миром» стали художественным материалом, подлежащим упорядочиванию. Создание новой реальности, «современной», отличной от прежней, устаревшей стало детерминироваться как всеобщий социально-политический проект, или *Gesamtkunstwerk*. Искусство как таковое, в этой связи, например, советская живопись, рассматривается с точки зрения его функциональности – как средство пропаганды советских идей и смыслов. Отсюда следует, что современность применительно к советской эпохе рассматривается на этом этапе Б. Гройсом как *единое тотальное произведение искусства (Gesamtkunstwerk)*, создаваемое в сталинскую эпоху из реальности в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства.

Немногим позднее (1988 г.), Гройс размышляет о переносе идеи тотальности и проявлении её в менее масштабных и значимых формах искусства, в частности, таких как *кураторский проект* (1988 г.). В этой

⁸⁰ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 48.

связи, важным представляется тот факт, что куратор как бы примеряет на себя роль «супер-художника»⁸¹ и художника-демиурга, основывая отбор произведений при создании выставки на необходимости артикулировать собственные идеи, следуя, при этом, однако, существующим тенденциям в искусстве. В этой связи, развивается мысль о сокращении дистанции между художником и куратором, о переносе роли куратора на самого художника, который, обладая авторским преимуществом и свободой, получил возможность помещать в пространство художественного все, что считает необходимым, в отличие от куратора, которому все-таки приходится руководствоваться существующими нормами и тенденциями.

Рассуждения Гройса в начале 1990-х гг. о советском искусстве в период постсталинизма определяют новое направление развития идеи современности в творчестве философа. Для него характерна демифологизация тотальной советской современности, создаваемой средствами искусства и рассуждение о нео-сакрализации нового советского искусства, привлечшего внимание западной художественной общественности. Гройс отмечает, что после десакрализации официального искусства основной упор делается не на индивидуальное и оригинальное авторство искусства, а на его социальное и знаковое функционирование в различных культурных контекстах и на возникающие вследствие этого дифференциации в его прочтении. Потребление искусства оказывается при этом важнее его производства, т. к. именно потребление влияет на изменение значения, понимания и исполнения художественной формы⁸².

Развившиеся после десталинизации 1950-х гг. формы неофициального искусства, включавшие абстрактное искусство, минимализм, концептуализм, постконцептуализм и радикальные формы сюрреализма (противопоставляемые официальным, таким как умеренный сезанизм, магический реализм, символизм, экспрессионизм), развивали идеи о соединении с мировой художественной традицией через создание различных нео-сакральных мифов, так или иначе отсылавших к православной религиозной традиции: в советском атеистическом государстве отсылка

⁸¹ Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 311.

⁸² Там же. С. 307.

к церковной традиции была знаком оппозиционности. Например, московский концептуализм, представленный художниками И. Кабаковым, Э. Булатовым, В. Комаром и А. Меламидом, Д. Приговым, со времени своего возникновения находился в сплошном поле сакрального и сосредоточил свое внимание прежде всего на кодах репрезентации сакрального в современной культуре.

Гройс отмечает, что, например, Комар и Меламид в рамках соцарта анализировали официальный советский миф, Эрик Булатов – функционирование этого мифа в советской повседневности, Илья Кабаков – сакрализацию самого художественного жеста как в официальной, так и в неофициальной культуре. По мере того, как официальная идеология распадалась, московский концептуализм всё чаще переходил к анализу нео-сакрального как такового – вне его конкретизации в рамках советского марксизма. Так, например, Д. Пригов моделирует в своих текстах и инсталляциях определённые экстатические состояния, вызванные идеологически-художественной интоксикацией. Андрей Монастырский работает с различными формами дзен-буддистской и христианской нео-сакральности, комбинируя ее с символикой восточного (китайского и корейского) марксизма⁸³.

При этом, каждый художник того времени создавал собственный миф, собственный код, собственную замкнутую систему вещей и значений, т. е. собственное пространство сакрального, предварительно разрушив чужие коллективные или индивидуальные сакральные мифы. Так, одновременно критичное и мифологичное искусство противостояло тоталитаризму и, в то же время, приватно использовало механизмы коллективной нео-сакральности. С точки зрения Гройса, именно эту двусмысленность художественной и культурной ситуации имел целью тематизировать Московский концептуализм.

Переосмысление советского опыта, в частности, практики созидания и воплощения идей в советской действительности, рассматриваемой с точки зрения ее идеологичности и химеричности, как объекта художественного производства, характерно также для начала 2000-х гг. Это прослеживается в «Диалогах» с Ильей Кабаковым: «Я думаю, что это, в частности, советская действительность научила нас, что идеи

⁸³ Гройс Б. Утопия и обмену М.: Знак, 1993. С. 308.

можно воплотить, но они не становятся от этого реальней. Советская действительность очень химерична и идеологична. Идея и реальность здесь совпали, и дистанция между ними исчезла»⁸⁴.

Хотя освобождение от утопии продолжает быть в некотором смысле утопичным, подразумевая, что социум воспринимает реальность как реализованную утопию, но с обратным знаком, и любое будущее эквивалентно вернувшемуся прошлому, по мнению Гройса, сталинская культура подразумевала столь радикальный разрыв с прошлым, что для постсоветского общества характерно отсутствие веры в возможность его возвращения⁸⁵. В этой связи развивается несколько важных линий.

Во-первых, это мысль о том, что свойством, характеризующим современную действительность, является фрагментарность, возникшая вследствие отхода от восприятия о мире как о целостном явлении и смене представлений в эпоху модерна.

Во-вторых, в связи с утратой идеологических ориентиров в социуме, Гройс размышляет о стирании границы между ценными и неценными вещами, которое проповедует современное искусство. В этом отношении возникает возможность ревалоризации – переноса в художественное пространство любого будничного объекта (даже мусора) и превращение его в предмет искусства. Для этого, как правило, требуется некое пояснение (комментарий), дающий новое смысловое и контекстное определение данному объекту. Потенциал к преобразованию сути вещей трактуется как основа инновационного обмена, характеризующего постсовременность. Рассуждая о расширении области искусства за счет внесения в нее профанных элементов, Борис Гройс подчеркивает, что для нового времени существенной становится не оппозиция «прекрасное/ безобразное», а оппозиция «искусство/ не искусство» или, даже точнее, «культура/ профанный мир», так как именно внесение (перенесение) профанного элемента через границу между ними и объявляется актом искусства. Теория «инновационного обмена» позволяет философу соединять общетеоретический дискурс с критическими замечаниями по поводу ситуации современного искусства,

⁸⁴ Гройс Б. Кабаков И. Диалоги. Вологда, 2010. С. 26.

⁸⁵ Там же. С. 42.

близкими разоблачительному пафосу и констатации кризиса радикального постмодернизма. «В современном музее мы испытываем какой-то мистический трепет перед абсолютной произвольностью и непонятностью решения собрать и сохранить все это. Искусство здесь выступает как механизм перенесения неценной вещи в своего рода сакральное пространство, благодаря чему эта вещь приобретает ценность. Раньше эта вещь просто не замечалась, а теперь на ней начинает концентрироваться внимание, она эстетизируется»⁸⁶.

Здесь необходимо добавить, что Гройс встраивает в контекст рассуждений о переносе профанного в сакральное пространство мысль об универсальности художественного акта, определяющей привнесение новых образов и форм в традиционный художественный и культурный контекст (писсуар Дюшана, казаки на картинах Ильи Репина, натюрморты в работах голландских живописцев и т. д.).

В-третьих, Гройс развивает мысль о разобщённости взглядов представителей неофициального искусства и отсутствии общей художественной программы. «Практически нельзя было найти в 1950-е–60-е–70-е годы двух художников, которые имели бы общие художественные интересы. Не было никаких направлений, каждый считал себя гением, имел собственную эстетическую программу и к искусству других был просто полностью равнодушен»⁸⁷.

Завершая эту часть нашего анализа, мы хотели бы подчеркнуть несколько моментов. Действительно, в биографической логике творчества Бориса Гройса ранний период конца 1980-х – начала 1990-х гг. обращён к специфике советской современности, модель которой сначала отождествляется с идеей тотального художественного проекта, заимствованной у философско-эстетической риторики авангарда, и наделяется признаками целостности, неделимости и императивности. Однако уже в последующих работах 1990-х мы видим проблематизацию и демифологизацию тотальности советской современности, создаваемой средствами искусства и сталинской политической машины. Остается неясным, является ли эта проблематизация фиксацией некоторой

⁸⁶ Гройс Б. Кабаков И. Диалоги. Вологда, 2010. С. 78.

⁸⁷ Гройс Б. Кабаков И. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010. С. 63.

исторической культурной динамики, в которой поздний советский период в искусстве и политике уже начисто лишен исходных признаков тотализации. Либо же Гройс в целом критически переосмысляет саму возможность мыслить некую тотальную современность. Тем не менее, происходит пересмотр этого подхода и переход к совершенно иной модели или концептуализации современности.

Таким образом, на примере анализа концепции современности Бориса Гройса, мы видим неизбежность трансформации не только самой современности (что не обсуждается), но и представлений о ней, а также способов (само)описания всех причастных к этому живому процессу акторов – как художников, так и критиков, теоретиков, зрителей и слушателей. Для первой четверти текущего столетия мы пока не получили концептуального осмысления специфики исторической динамики, так как находимся «внутри процесса», причём очень интенсивного и многослойного. Тем важнее обращаться к уже сложившимся дискурсам – и для понимания контуров современной нам (в смысле физического и метафизического совпадения) социокультурной архитектоники, и для визионерского взгляда на будущее, держа в уме «завет» создателя авторитетной концепции «текучей современности» З. Баумана: «Текучесть – подходящая метафора, когда мы хотим постичь характер настоящего, во многих отношениях *нового*, этапа в истории современности»⁸⁸.

⁸⁸ Бауман З. *Текучая современность* / Пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008. С. 8.

Раздел 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Во втором разделе собраны наши коллективные заметки об основных тенденциях художественных процессов начала XXI века, имеющих форму и способы репрезентации в сценическом пространстве – касается ли это хореографических или музыкальных произведений, а также театральных технологий в целом.

2.1 СИМБИОЗ ТЕЛА И ВЫСОКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В МЕДИАПЕРФОРМАНСАХ ХОРЕОГРАФА КЛАУСА ОБЕРМАЙЕРА

Данный параграф посвящён исследованию преемственности между художественным авангардом 1920–1960-х годов и современными практиками цифровой хореографии на примере медиаперформансов австрийского художника Клауса Обермайера. С использованием методов исторического анализа и сравнительного искусствоведения рассмотрены проекты «Apparition» (2004), «Le Sacre du Printemps – Interactive Visualization» (2006) и «Transcranial» (2014). Показано, как идеи авангарда – визуализация ритма, синтез искусств, синестезия восприятия, «тотальный театр движения» – обретают новое воплощение благодаря интерактивным технологиям. Затронуты аспекты философской интерпретации медиаперформансов в русле концепции Бернара Стиглера. Подчёркнуто, что современные медиаперформансы – не просто технический эксперимент, а логическое развитие авангардного стремления к расширению границ художественного опыта и переосмыслению роли человека в синтетическом художественном пространстве.

В современном художественном пространстве и академический, и актуальный танец находятся в поиске стратегий оптимального взаимодействия с новейшими медиатехнологиями. В области современного танца давно стали привычными выход за пределы традиционной сцены, диалог с визуальными искусствами: медиа-артом, интерактивными инсталляциями и пр. Хореографы в подобных проектах теперь выступают одновременно в роли медиахудожников и исследователей, создают синтетические формы, в которых движение тела неразрывно связано

с цифровым изображением, звуком или музыкой, может определяться алгоритмической логикой ИИ-инструментов. На первый взгляд, подобные художественно-исследовательские опыты могут восприниматься как новое явление, порождённое исключительно цифровой эпохой. Однако их концептуальные истоки уходят вглубь истории – к экспериментам художественного авангарда 1920-х годов и послевоенного неоавангарда, когда западные и советские мастера активно исследовали возможности синтеза кино, света, звука, геометрии пространства и телесного движения⁸⁹.

На основе методов исторического анализа и сравнительного искусствоведения зарубежными и отечественными исследователями было показано, что современные цифровые перформансы не являются исключительно продуктом XXI века, а представляют собой логически и технологически обусловленное развитие идей авангарда и неоавангарда 1960-х гг. о чистом искусстве абстрактных форм, их самоценного движения в синтезе с новыми технологиями. Преимущественно это создавалось ради радикального расширения пределов чувственного восприятия человека, его непосредственного вовлечения в художественное пространство и концепцию⁹⁰.

В данном параграфе мы рассматриваем особенности медиапроектов австрийского художника Клауса Обермайера как свидетельства технологического усовершенствования авангардных и неоавангардных идей: «Apparition» (2004), «Le Sacre du Printemps» (2006), «Transcranial» (2014). Во всех упомянутых проектах на момент

⁸⁹ Концептуальные истоки применения технологий ИИ в хореографии см. в статьях: Грызунова О. В. Предпосылки применения искусственного интеллекта как постановочного инструмента в современной хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2025. № 3 (98). С. 40–53; Gryzunova, O. V. The Origins of Strategies for Working with Media Technologies in Choreographic Performances of the 1990s–2010s // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2025. Vol. 18, no. 5. P. 991–1000.

⁹⁰ Например: Югай И. И. Формообразующие принципы и художественно-конструктивные особенности произведений медиаискусства / И. И. Югай // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 110–118; Югай И. И. Медиа-арт: предпосылки возникновения, художественные основания. СПб.: СПбГУП, 2013. 216 с.; Auslander Ph. Liveness: Performance in a mediatized culture. London; N.Y.: Routledge, 1999. 179 p.; Friedman, K., Díaz, L. Intermedia, Multimedia, and Media // The Palgrave Handbook of Intermediality. Cham: Palgrave Macmillan, 2023. P. 1–27. https://doi.org/10.1007/978-3-030-91263-5_43-1

премьеры использовались передовые в то время медиатехнологии. Этот фактор побудил западных исследователей закрепить за Обермайером статус художника, совершившего технико-художественный прорыв в цифровом перформансе благодаря использованию медиатехнологий и программного обеспечения как инструмента выразительности, равного традиционным средствам. Показательно и то, что творчество Обермайера рассмотрено сквозь установки философии техники Бернара Стиглера⁹¹. Одна из ее ключевых идей — отождествление техники с понятием Платона «фармакон» («pharmakon»), обозначающим вещество, которое может выступать как яд и как лекарство⁹².

Эксперименты Обермайера предполагают активное взаимодействие цифровой среды и человеческого тела. Он занимается синтезом аудиовизуальных средств и хореографии с конца 1991 года при поддержке «Ars Electronica Futurelab» и по сей день считается одним из ведущих художников по работе с реагирующими в интерактивном режиме сценическими средами. В духе авангарда и неоавангарда его постановки размывают жанровые границы хореографии, музыки и изобразительных искусств, демонстрируя как «видеопроеция, физическое присутствие и акустическая среда сливаются в симбиозе и создают собственную новую реальность»⁹³. Так, в западных исследованиях его творчество рассматривают как развитие подходов хореографа Элвина Николэя⁹⁴, занимавшегося в своих постановках экспериментами с интеграцией

⁹¹ Бернар Стиглер (Bernard Stiegler, 1952–2020) – французский философ и антрополог. Изучал вопросы влияния технологий, информации и коммуникаций на поведение индивидов и коллективов. Основатель политической и культурной ассоциации «Ars Industrialis».

⁹² Подорога Б. В. Логос и протез: теория третьей памяти Бернарда Стиглера // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №6. С. 90–99.

⁹³ Obermaier K. Artist's Statement: D.a.v.e. – Digital Amplified Video Engine. URL: <https://liquidloft.at/projects/klaus-obermaier/d-a-v-e/> (дата обращения 29.09.2025)

⁹⁴ Элвин Николэй (в русских источниках также Алвин Николаис, Alwin Nikolais, 1910–1993) – американский хореограф, танцовщик, композитор. Обучался у Труды Хашманн, ученицы Мари Вигман, и у Ханьи Хольм.

движения, звука, формы и цвета⁹⁵. Творчество Николэя в свою очередь встраивается в общую линию увлечённости художников 1950–1960-х синтетизмом и «тотальной художественной средой». В начале 1950-х годов Николэй продвигал абстрактный подход к хореографии и собственную постановочную эстетику: в его понимании именно танец выступает генерирующим началом, которое активизирует свет и тень, звук, цвет и материальные объекты. Междисциплинарная хореография Николэя – синтез всех этих элементов – формирует целостное художественное пространство, которое он называл «тотальным театром движения». С конца 1950-х в фокус внимания Николэя попадает телевидение как художественный медиум⁹⁶.

Если в 1950–1960-е годы художники и хореографы оперировали аналоговыми технологиями, механическими устройствами и светом, то сегодня в их распоряжении сложное программное обеспечение с разнообразными алгоритмами, системами компьютерного зрения и проекционными возможностями. В работах Обермайера концепция тела как генератора художественного пространства на пересечении исполнительского творчества и машинного кода обретает новую форму.

Сценическое пространство в проекте «Apparition» («Видение», 2004 г.) создаётся только благодаря проекционному экрану, исполнителям и проекциям, выводимым на тела танцовщиков и реагирующим на их перемещения и движения. Система отслеживания движения, разработанная для этого перформанса, – сложный инструментарий на основе алгоритмов компьютерного зрения. Её задача – выявить контур (форму) движущегося артиста из визуального фона и обеспечивать непрерывное обновление данных о проекциях тела в пространстве. На основе этих данных осуществляется качественный расчёт параметров движения: скорости, направления, интенсивности и его амплитуды (объёма). Полученная информация в реальном времени провоцирует генерацию визуальных эффектов, которые проецируются либо непосредственно на тело исполнителя, либо на экране в виде фоновой

⁹⁵ O'Dwyer N. The Cultural Critique of Bernard Stiegler: Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier // The Performing Subject in the Space of Technology: Through the Virtual, Towards the Real. London: Palgrave Macmillan UK, 2015. P. 35.

⁹⁶ Alwin Nicolais` Total Theatre of Motion. NYPL, Vincent Astor Gallery [Электронный ресурс]. https://www.nypl.org/sites/default/files/nicolais_brochure.pdf

проекции. Визуально-графическое пространство на экране разнообразно: то это извивающиеся линии, то перпендикулярные светлые полосы, то текст или световые потоки, то реалистичные изображения (человеческое лицо крупным планом). Все изображения оживают в присутствии танцовщиков, тела которых становятся «плацдармом» для проекций.

Ключевым техническим достижением проекта становится точная синхронизация проекций на тело и на задник сцены, что позволяет создать иллюзию неразрывного интерактивного пространства – своего рода виртуальную архитектуру. Созданная подобным образом кинетическая среда обладает двойственной природой: она может быть одновременно текучей и жёсткой, способна расширяться и сжиматься, колебаться и замирать, изгибаться и искажаться, ускоряться или замедляться, реагируя на движения танцовщиков. Притом исполнители, получая подобную визуализированную обратную связь, выводимую на экран, могут каждый раз реагировать на неё по-разному. Исследователь медиаперформансов С. деЛахунта так характеризует концепцию «Apparition»: «Независимое поведение алгоритмов [...] не поддаётся прямому “контролю” со стороны исполнителя, но может регулироваться посредством ответного движения. Именно это взаимодействие между танцовщиком и системой – и процесс их взаимного влияния друг на друга стало ключевым для концептуального и эстетического развития работы: оно помогло придать форму хореографии и легло в основу её драматургии»⁹⁷.

Таким образом, в проекте отсутствует иерархичность выразительных средств: ни тела исполнителей, ни результат работы алгоритмов – проекционные изображения – не доминируют относительно друг друга и не могут восприниматься изолированно. Вместо этого сделан сознательный выбор в пользу их синергии: только в комплексе они провоцируют возникновение ассоциативных связей у зрителей, наблюдающих за проекционной визуализацией вычислительных процессов и движущейся практикой танцовщиков. Название перформанса можно трактовать как метафору существования человека в медиасреде, где границы между физическим и цифровым присутствием стираются.

⁹⁷ deLahunta S. Klaus Obermaier : Apparition. URL: <https://www.exile.at/apparition/background.html>

В 2006 году на Брукнеровском фестивале в Линце состоялась премьера междисциплинарного проекта «Весна священная – Интерактивная визуализация»: партитура Игоря Стравинского, играемая Брукнеровским оркестром под руководством дирижера Денниса Рассела Дэвиса (Dennis Russell Davies), сопровождалась воспроизводимым на экране мультимедийным 3D-прочтением.

Оркестр расположился в пространстве концертного зала, позади оркестра разместили большой экран, а справа от оркестра, вне зоны прямого зрения – скромное танцевальное пространство для исполнительницы Джулии Мах (Julia Mach). Посредством стереокамер фигура танцовщиц проецировалась на экран в виде «цифрового двойника» в 3D-пространстве. Её фигуру на экране окружали различные динамичные изображения: от букв славянского алфавита до абстрактных линий и фигур. В 3D-пространстве «цифровое» тело танцовщицы деформировалось: то неестественно удлинялись, извиваясь, подобно змеям, руки, то вместо цельного тела на экране появлялись отдельные конечности, то сама фигура танцовщицы умножалась, порождая «кордебалет» клонов. В этом проекте превалировала визуально-звуковая составляющая, но вместе с тем прослеживалось стремление автора спровоцировать публику на непосредственную кинестетическую реакцию через использование аудиторией 3D-очков.

Благодаря тридцати двум микрофонам звучание оркестра интегрировалось в интерактивный процесс: музыкальные мотивы, отдельные голоса инструментов влияли на движение абстракций, на сложность экранных проекций и «цифровую» танцовщицу. Тем самым музыка по замыслу Обермайера так же участвовала в «хореографировании» 3D-пространства. С помощью 3D-графики и интерактивных систем звуковые мотивы, ритмические структуры и тембры оркестра напрямую влияют на поведение абстрактных форм на экране. Так партитура Стравинского находит отражение в изменчивой, пульсирующей, порой агрессивной геометрии проекций.

Проект Обермайера построен на идее интерактивности: звукоряд влияет на ряд визуальный. Мощнейшее организующее начало этого эксперимента – изначально театральная, драматургически выверенная партитура Игоря Стравинского. Именно она придает зрелищу драматургический стержень и становится важным инструментом удержания внимания публики.

Название проекта «Transcranial» (2014) отсылает к использованию в ходе перформанса транскраниальной магнитной стимуляции (далее – ТМС). Эта неинвазивная нейромодуляционная процедура позволяет временно усиливать или подавлять активность в определённых зонах головного мозга с помощью электромагнитных импульсов. В клинической практике один из эффектов ТМС состоит в следующем: при кратковременном подавлении активности в зонах, отвечающих за речь, счёт и моторику, у испытуемого возникает мгновенная, но обратимая потеря контроля над телом. Особенно примечательно то, как тело, лишённое сознательного управления, начинает «исполнять» сам импульс, которому оно подвергнуто, словно становясь проводником внешней технической силы. Именно этот феномен лёг в основу художественной концепции «Transcranial»: перформанс исследует деконструкцию воли тела, его превращение в физический объект, с которым взаимодействуют биология, технология и случайность.

Перформанс структурирован в три части: «Лицо», «Тело» и «Слияние со зрителем». От части к части расширяются границы перформативного поля – от личных зон (лицо, тело) до включения зрительного зала.

Первая часть «Лицо» построена на сложной системе взаимодействия двух перформеров и программного обеспечения. Перформер 1 был заранее записан при выполнении серии мимических движений. В ходе перформанса эта видеозапись воспроизводится и обрабатывается в реальном времени с помощью специально разработанного алгоритма.

Эта программа осуществляет распознавание мимических движений на видеозаписи: с помощью алгоритмов компьютерного зрения она строит точную карту лица перформера 1, выделяя зоны, подверженные движению (брови, глаза, рот и др.). Затем система проецирует эту карту на лицо Перформера 2, находящегося на сцене в реальном времени. На основе полученных данных генерируются управляющие сигналы, которые через устройство транскраниальной магнитной стимуляции вызывают локальные сокращения или расслабление мышц в соответствующих участках лица Перформера 2. Таким образом, мимика Перформера 1, зафиксированная в прошлом, непосредственно управляет телом Перформера 2, присутствующего здесь и сейчас. Этот процесс демонстрирует не просто техническую синхронизацию, а передачу телесного опыта через временной разрыв, а цифровая система

выступает как медиатор между памятью одного человека и присутствием другого, между видеозаписью и живым телом.

Во второй части «Тело» задействована система компьютерного распознавания движений, которая в реальном времени отслеживает движения перформера на сцене. Алгоритм разделяет тело на пять сегментов: лицо, левую и правую руку, левую и правую ногу. Сегментация позволяет анализировать кинематические параметры каждого участка тела (амплитуду, скорость, траекторию движения) и использовать данные для генерации аудиовизуальной композиции.

На основе данных о движениях система генерирует звуковое сопровождение, синхронизированное с хореографией: тело перформера буквально превращается в музыкальный инструмент, а движения — в партитуру. При этом возникает концептуальная взаимозависимость выразительных средств: хореография порождает звук, а тело танцует под звук, созданный им самим. Подобная структура подчёркивает автопоэтический характер перформанса, где исполнитель одновременно является и автором, и исполнителем.

Помимо звука, система в реальном времени генерирует и визуальное изображение, проецируемое на экран. Компьютер использует данные сегментации для множественного дублирования, перемещения и рекомбинации частей тела, создавая гибридные, невозможные в физической реальности структуры. Эти визуальные формы — алгоритмическая интерпретация движений и телесности посредством программного обеспечения.

В начале третьей части «Слияние со зрителем» делаются фотографии зрителей, после чего лицо перформера в реальном времени посредством проекции на экране заменяется лицом одного из присутствующих в зале. Перформер начинает произносить речь, однако в определённый момент его лицо случайным образом подменяется изображением зрителя, а его голос модулируется компьютерной системой, приобретая интонации и тембр «нового» говорящего.

В ходе дальнейшего развития перформанса это гибридное лицо — результат синтеза черт перформера и зрителя — подвергается дополнительной обработке: оно дублируется, зеркально отражается и задерживается на несколько секунд, создавая эффект множественности. Вся эта сложная визуальная и звуковая трансформация осуществляется в реальном времени, без предварительной записи или монтажа.

Таким образом, третья часть «Transcranial» не только стирает дихотомию «исполнитель – зритель», но и формирует распределённую субъектность, в которой индивидуальность перформера растворяется в коллективном цифровом образе. Это становится возможным благодаря синхронной работе систем компьютерного зрения, генеративной графики и аудиообработки, что подчёркивает ключевой принцип проекта: технология здесь – не фон, а активный участник художественного высказывания.

Анализ рассмотренных проектов Клауса Обермайера («Apparition», «Le Sacre du Printemps», «Transcranial») демонстрирует, что цифровая хореография XXI века не возникает ex nihilo, а является прямым, хотя и технологически трансформированным, продолжением авангардных и неоавангардных исканий XX века. В духе философии техники Бернара Стиглера подобные перформансы ставят вопрос о границах субъектности, воли и человеческого. Таким образом, технологические новации в проектах Обермайера не только становятся отражением злободневных идей, но и транслируют концептуальный замысел, инспирированный аспектами взаимодействия человека с миром новейших технологий. В них проявляется общехудожественная тенденция к слиянию искусств в общую синкретическую форму, где перформативно-визуальная природа зрелища провоцирует такие творческие стратегии, как нацеленность на интермедийность, опора на злободневную научно-техническую тематику, создание иммерсивных медиапространств, с которыми взаимодействует публика.

2.2 МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ЭПОХУ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА: ОТ ОПЕРЫ «ВАШ ФАУСТ» АНРИ ПУССЕРА К ОПЕРЕ «МАЛЕР» ДЭВИДА КУПА

Данный параграф будет посвящён анализу феномена музыкальных произведений, «написанных» с помощью технологии искусственного интеллекта. Начиная с 1980-х годов, культурное производство претерпевает глобальные изменения. Развитие современных технологий в целом, и искусственного интеллекта – в частности, в наше время становится всё более масштабным. Охватывая своим влиянием область художественного творчества, ИИ стремится вытеснить художника с его позиций, превращаясь в механизм репродукции в области культурных индустрий.

Эмбиент-музыка, сгенерированная искусственным интеллектом, сегодня существует в анонимном качестве, без необходимости соблюдения авторских прав, в равной степени, как и любая другая композиция, стилизованная машиной под авторскую музыку, неограничивающая возможности распространения. Этот процесс, всё более распространяющийся на различные области музыкального творчества, ставит вопросы о том, чем художник радикально отличается от искусственного интеллекта, и что есть сам творческий акт, в конце концов?

Теоретик культурных индустрий Дэвид Хезмондалш даже предлагает вместо термина «искусство», со всеми его коннотациями, «отсылающими к индивидуальному гению и высшему призванию», использовать словосочетание «символическая креативность», а термину «художник» предпочесть «создатель символов»⁹⁸, сосредоточившись на индустриализованной символической креативности. Полагая, что креативность предпочтительнее, ввиду большей гибкости, по отношению к понятию «культура», Хезмондалш выстраивает парадигму культурных индустрий, частью которых становится и музыка. Создание композиций при помощи ИИ сегодня позволяет, симулируя стилистику того или иного автора, обходить проблему защиты авторских прав

⁹⁸ Хезмондалш Д. Культурные индустрии [Текст] / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. А. Михалевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 456 с. С. 18.

и «клонировать» множество образцов и служить распространению через Интернет.

Очевидно, что современный технологический прорыв в области культурного производства был подготовлен процессами алгоритмизации, присутствовавшими в искусстве в целом. В музыкальной композиции эти процессы проявляли себя на протяжении всей истории музыки и значительно усилились в начале XX века, что позволило представить композиторское мышление рациональными способами. В музыке конца XX – начала XXI веков музыкальное мышление обладает вполне конкретным смыслом, опираясь на возможности математических представлений музыкальных структур, в соответствии с всевозрастающим интересом к искусственному интеллекту.

Музыкальные игры в кости (*Musikalisches Würfelspiel*) – системы создания композиций XVIII века, «Иллиак-сюита» Леджарена Хиллера и Леонарда Айзексона 1957 года, стохастические композиции Янниса Ксенакиса – все эти явления послужили основой разработки новых принципов генеративных музыкальных процессов. И в смысловом поле алгоритмизации возникает диалектика между существующим набором правил, определяющим структуру и форму, и случайностью, используемой для обеспечения разнообразия и исследований возможностей комбинаторики.

Сочинение музыки при помощи ИИ, в первую очередь, служит потребностям культурных индустрий, генерируя нейтральную в стилевом отношении фоновую музыку, или же создавая машины для копирования авторских композиторских стилей. Такого рода примеры широко известны: одним из пионеров в области сочинения музыки при помощи ИИ стал Дэвид Коуп, создатель системы ЕМІ «Эксперименты музыкального интеллекта». Отправной точкой создания системы стала озадаченность Коупа проблемой сочинения оперы «Малер». Пытаясь преодолеть творческий кризис, он создал ЕМІ, рассчитывая, что система напишет оперу за него, то есть смоделирует оперу «Малера», которую Коуп представит как свою стилизацию.

ЕМІ анализирует представленные в базе данных произведения как входные данные, характеризующие авторский стиль. Этот анализ затем используется для создания новых произведений, в частности, позволяет композитору осознать свою специфичность, а также

идентифицировать свои заимствования, что побуждает его к развитию. «Я искал черты стиля Коупа», – говорит изобретатель, «но внешне слышал Лигети»⁹⁹, и далее приводит знаменитое высказывание И. Ф. Стравинского: «Хороший композитор не подражает – он крадёт». «Но это было заимствованием, а не воровством, а я хотел быть настоящим профессиональным вором. Так что мне пришлось скрыть некоторые из этих вещей, поэтому я изменил свой стиль, основываясь на наблюдениях за творческим процессом «Эмми»¹⁰⁰. Коуп решил разделить то или иное произведение на фрагменты и присвоить каждому из них грамматическую функцию, осуществив перевод композиции на язык компьютерных символов и кодов. Коуп позаимствовал технику программирования, которая позволяет связывать фрагменты музыки как связываются слова в предложения. «Эмми» – яркий пример символического подхода к музыкальному анализу и к стилистическому воспроизведению. Процесс включает этапы извлечения, архивирования, интерполяции и адаптации, заложенных в базу музыкальных паттернов. Система генерирует композиции в определённых жанрах или в сочетании нескольких жанров. Цель Коупа – не в том, чтобы попытаться смоделировать познание, а, скорее, создать убедительные репликации стиля или оригинальные произведения, созданные путём сознательного скрещивания друг с другом уже существующих произведений.

Генеративная система воспроизводит широкий ряд структур из конечного множества элементов посредством применения также ограниченного набора правил. Аналогично этому принципу и генеративная грамматика языка начинается с одного атомарного символа, а далее генерирует строки из таких символов через последовательное применение правил перезаписи. Свои изобретения в области музыки искусственного интеллекта Дэвид Коуп теоретизировал в работе, опубликованной издательством Массачусетского технологического института

⁹⁹ Jean-Louis Giavitto All Watched Over by Machines of Loving Grace & A brief and subjective chronology of AI technics in music composition. URL: <https://hal.science/hal-03018573v1/file/1A%20et%20composition%20-%20FranceAtlanta%20-%20octobre%202020.pdf>

¹⁰⁰ Jean-Louis Giavitto All Watched Over by Machines of Loving Grace & A brief and subjective chronology of AI technics in music composition. URL: <https://hal.science/hal-03018573v1/file/1A%20et%20composition%20-%20FranceAtlanta%20-%20octobre%202020.pdf>

в 500-страничный том «Виртуальная музыка: компьютерный синтез музыкального стиля»¹⁰¹. Книга включает в себя также главы, написанные специалистами в области искусственного интеллекта: Дэниелом Деннеттом, Дугласом Хофштадтером, а также ориентированными на эту тематику исследователями–музыковедами: Элеонорой Селффридж-Филд и Джонатаном Бергером, включая партитуры ЕМІ и компакт-диск. Изначально Коуп был нацелен на то, чтобы распространять эту музыку в академической коммерческой среде. Сгенерировав множество музыкальных симулякров стилистики Баха, Моцарта, Шопена и других композиторов, Коуп также вернулся к отправной точке своих идей и сгенерировал при помощи Эмми оперу «Малер».

В опере «Малер» для Коупа отправной точкой стала идея «Малер – оперный композитор», который, как известно, предпринял в своей жизни несколько попыток написать оперу, но в итоге сумел завершить лишь одну, незаконченную Карлом Марией фон Вебером, «Три Пинто» («Die drei Pintos»). Завершённая Малером опера подверглась жесточайшей критике со стороны и Ганса фон Бюлова, и Эдуарда Ганслика, и в итоге сегодня почти не исполняется. Коуп решил автоматически – то есть путём искусственного интеллекта, создать «авторскую» «оперу Малера». Этот симулякр для него должен был стать своего рода данью упущенной возможности выдающегося оперного дирижера и руководителя театра стать оперным композитором. База данных Эмми включала в себя песни и симфонии композитора, а в качестве основы генерации либретто Коуп заложил в базу данных также и личную переписку Малера и его жены Альмы с различными адресатами, среди которых: Антон Брукнер, Ганс фон Бюлов, Альма Малер, Томас Манн, Арнольд Шенберг, Рихард Штраус, Бруно Вальтер и Антон фон Веберн. «Малер» – вторая опера Коупа, первой стала опера «Моцарт», а следующей – «Скрябин». Эта серия опер была написана «Эмми».

Создание текста оперного либретто и музыки с помощью ИИ ставит необычные задачи. Большинство композиторов работают

¹⁰¹ Cope D. Virtual Music Computer Synthesis of Musical Style : Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://monoskop.org/images/b/bb/Cope_David_-_Virtual_Music_Computer_Synthesis_of_Musical_Style.pdf&ved=2ahUKEwjPq7ngpYORAXU_AxAlHYskPI4QFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw1LOBchIla7rhcXVSKGF_r3

над сочинением музыки к уже существующему тексту, а никак не наоборот. Так масштабы композиции становятся соразмерны тексту, а музыкальный размер соответствует поэтическому ритму, и большинству композиторов кажется, что легче иметь перед собой текст, прежде чем начинать писать музыку. Программа Эмми Коупа, не фиксирует тексты первоначально, поэтому процесс необходимо обратить вспять. В процессе генерации оперы «Малер», Коуп создавал несколько разных переводов на английский язык и выбирал тот, который, как ему казалось, лучше всего соответствовал музыкальным критериям. Очевидно, что программа Эмми, имея перед собой обширную базу данных того или иного композитора, генерирует звуковые структуры, которые вызывают вполне отчётливые ассоциации с конкретными сочинениями. Так, например, тема арии из оперы «Малер» обнаруживает тесную связь с песней Малера «Ганс и Грета». Моделирование речитативов в рамках программы «Эмми» в опере «Моцарт» было более интересным процессом, чем, например, симуляция арии, в которой музыка находится на первом месте, потому что речитатив обычно следует за текстом, перефразируя контуры и акценты речи. Эмми имитирует и текст, и музыку в одновременности. Текст оперы «Моцарт» также был написан на основе писем композитора.

Очевидно, что опера, как никакой другой музыкальный жанр, связана напрямую с новыми технологиями трансформирующегося под потребности современного зрителя театр. Важным её свойством является идея постмодернистской трансформации смыслов, которая в современных режиссерских решениях актуализирует содержание жанра, в своей условности переживающего кризис. Литературный пласт, представленный в либретто, также становится основой для возможных генеративных структур, создавая открытые де-нарративные формы.

Генеративная структура оперы «Ваш Фауст» Анри Пуссера (годы создания 1960–1968) была также основана на идее нелинейности и антиповествовательности. Композитор, увлекшийся в то время идеей литературного коллажа представителя французского «нового романа» Мишеля Бютора, стремился найти аналогичный органичный способ объединения музыкальных цитат в рамках своего музыкального языка. Пуссер не был заинтересован во включении цитат, он скорее стремился соединить различные музыкальные контексты через создание особой

музыкальной метаграмматики. Звуковая ткань оперы, её литературно-языковой пласт, также как и музыкальный, созданы через обращение к обширной сети музыкальных и литературных цитат различных произведений на темы Фауста, а также к игре с различными композиторскими стилистиками от Монтеверди до Булёза. Траектории сюжета определялись непосредственно публикой, осуществлявшей выбор из нескольких предложенных вариантов развития действия. Второй акт был алеаторической формой, в рамках которой зрители определяли ход действия голосованием. На страницах партитуры было заложено около семи часов звукового материала, и та или иная версия композиции зависела от выбора публики, таким образом сама продолжительность могла значительно отличаться от одной версии к другой.

Аналогичная идея генеративной композиции оперы была принята в 1990-х годах в «Опере Мозга» Тода Маховера – интерактивном представлении, созданном в творческой коллаборации Медиалаборатории Массачусетского технологического института MIT Media Lab. В «Опере Мозга» применялись специально созданные в лаборатории «гиперинструменты», практика взаимодействия с которыми осуществлялась на предварительном этапе «сбора информации» для генеративной композиции 45-минутной оперы, исполнявшейся с участием трёх дирижеров. Музыкальное содержание оперы включало в себя записи, только что сделанные аудиторией, а также материал интерактивных участников из Интернета.

Сегодня, с развитием ИИ, оперное либретто можно сгенерировать с помощью GPT- чата. В качестве примера можно привести кросс-медийную оперу «В погоне за водопадами», премьера которой состоялась 3 сентября 2022 года в Дрезденской опере Земпера. Спектакль, созданный силами творческой коллаборации нескольких коллективов медиа-художников, оперных певцов, музыкантов и IT-специалистов, целиком и полностью опирается на искусственный интеллект, генерирующий тексты в режиме реального времени. ИИ интегрирован также и в декорации в виде кинетической световой скульптуры. Музыка стала результатом взаимодействия гонконгского композитора Ангуса Ли и берлинской студии Sonic Experiences «kling klang klong», будучи частично написанной искусственным интеллектом. Основной исполнительский корпус состоял из шести вокалистов и ансамбля из девяти

инструментов. Специалисты в области искусственного интеллекта из лаборатории T-Systems MMS разработали архитектуру для нейронной сети, способную фиксировать заметки и тексты в качестве входящих данных и генерировать из них звуки.

Основным вопросом, которым мы задаёмся относительно создания музыки при помощи ИИ, не говоря уже о тех медиа-шоу, в которые превращаются современные оперы, когда сама основа спектакля – его драматургическая часть – генеративная и по сути своей случайная композиция, является вопрос художественной ценности и целесообразности. Подлинно творческое «я» заменяется бессознательным автоматическим «я», которое продолжает генерировать новое вне какого бы то ни было авторского контроля.

Дуглас Хофштадтер¹⁰² в сборнике статей, изданных Коупом, пишет, что Эмми, конечно же, машина для плагиата. Но в процессах первоначального растворения и последующей рекристаллизации структур у Эмми участвуют подлинные «музыкальные молекулы», которые, как он полагает, сохраняют в себе эмоциональный потенциал входных данных фрагментов. Он утверждает, что именно исполнительская энергия может превратить эти сгенерированные композиции в музыку, и всё находится в прямой зависимости от слушательского восприятия. В качестве примера Хофштадтер приводит автоматический перевод Пушкина и его «Евгения Онегина» на английский язык, который в таком варианте – абсолютно бессмысленный.

Без сомнения, говорит Хофштадтер о тексте Пушкина, исходная база данных – работа гения. Но гарантирует ли это то, что работа переводчика, также будет гениальной? Очевидно, что нет! Ни в малейшей степени. «Если вы хотите увидеть, как творение гения превратится в полнейший нонсенс, попробуйте пропустить пару строф из «Евгения Онегина» через один из вариантов машинного перевода. Английский язык в таком варианте смехотворен и порой совершенно непонятен. Было бы ошеломляющим достижением, если бы программа машинного перевода

¹⁰² Hofstadter D. A Few Standard Questions and Answers Douglas Hofstadter // Cope D. Virtual music. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwioqfPW9tKEAxVDEhAIHYG4AzcQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2Fb%2Fbb%2FCope%2C_David_Virtual_Music_Computer_Synthesis_of_Musical_Style.pdf&usq=AOvVaw1LOBchIla7rhcXVSKGF_r3&opi=89978449

создала связный английский язык через «Евгения Онегина», не говоря уже о рифмованном и метрическом варианте! Таков же и «перевод», создаваемый Эмми. Хофштадтер говорит, что если бы он верил, что симулякр музыки Шопена, созданный Эмми, будет обладать мощным эмоциональным воздействием на него, вплоть до мурашек, пробегающих по спине, как от подлинной музыки Шопена, то ему бы пришлось полностью пересмотреть все свои представления о музыке. Приводя аналогии, он сравнил это с тем, как если бы его умерший отец восстал из мёртвых, то практически всё, что он знал о мире, рухнуло бы в один миг, доли секунды и отменило бы всё, что он знал о биологии, и подорвало бы научные представления.

Таким образом, конечно, даже если сам соавтор технологии Коупа Эмми сомневается в художественной ценности того, что может создать ИИ, у нас вряд ли есть причины считать то, что создано через рекомбинации, шедевром. Ключом к тому, что отличает созданное ИИ от того, что делает художник, безусловно, является присущая человеку непредсказуемость и нестабильность того, что он делает – волшебство подлинного творческого акта. Очевидно, что сегодняшняя ситуация с возрастающим интересом к ИИ выглядит как то, что эти системы будут усовершенствоваться за счет существенного увеличения базы данных. Парадоксальным выглядит то, что именно генеративная – алеаторическая структура оперы, в связи с которой речь шла об опере Пуссера, соответствующая идее творческой нестабильности, в медиа-перформансах и кросс-медийной опере («В погоне за водопадами») поручается автоматизму искусственного интеллекта.

Сегодня создание генеративной оперы стало довольно популярной идеей. Этот процесс, с одной стороны, обусловлен возрастающим интересом к возможностям применения искусственного интеллекта, а с другой – желанием создавать эффектные технологичные проекты без необходимости платить за авторские права композиторам и другим участникам проекта. Примером может служить документальный фильм «Computer Says Show».

В основе этого эксперимента была идея создать с помощью ИИ популярный мюзикл и попытаться разработать стратегию сочинения произведения для музыкального театра. Идея, сюжет, текст и музыка – всё это должно было быть создано с помощью ИИ, а английскому

композитору, театральному режиссеру и кинорежиссеру Бенджамину Тиллю и Натану Тейлору было необходимо взаимодействовать с компьютерными мастерами и курировать результаты работы компьютеров. Конечная цель – профессионально поставить первый в мире мюзикл, созданный при помощи ИИ в лондонском Вест-Энде. Так возникает ещё один поворот в развитии программ автоматического сочинения музыки и текста, сформированных на широком корпусе произведений для музыкального театра, позволяющих также выводить результаты на основе фонетического анализа предоставленных пользователем текстов¹⁰³.

Программное обеспечение основано как на корпусном анализе существующего материала музыкального театра, так и на и жёстко запрограммированных правилах, обеспечивающих генеративные ограничения. Предварительная работа с базой данных включала в себя автоматизированный процесс определения гармонической структуры, анализ большого числа записей вокалистов, содержащих как типизированные проявления, так и индивидуальные – специфические черты, что в итоге способствовало анализу и последующему синтезу музыкальных фраз. Звуковые структуры подвергались марковскому моделированию¹⁰⁴, а статистические данные анализа также вносились в качестве правил. Уточнение алгоритмов было мотивировано возникновением обратной связи, полученной от основных участников.

Различные аспекты творческого процесса были в итоге переданы алгоритмам. Программа для написания музыки получила название *Android Lloyd Webber*. Она создавала базовый музыкально-мелодический материал, а другая, под названием «*Clarissa*», собирала тексты из базы данных в Интернете. В процессе разработки существовала общая концепция, сюжетная линия, персонажи, диалоги, музыка, оркестровка и тексты песен; сценический дизайн и освещение. В результате сбора предварительной информации и отбора лучших вариантов решений было проанализировано 1124 аудиофайла общей продолжительностью около 53 часов аудиозаписей. При работе с музыкой и текстом

¹⁰³ *Collins N.* A funny thing happened on the way to the formula: Algorithmic composition for musical theatre // *Computer Music Journal* 40(3).

¹⁰⁴ Марковская модель — это стохастическая модель, используемая для моделирования псевдослучайно изменяющихся систем.

было необходимо добиться примирения между паттернами речевого ударения и метрической рамкой акцентов.

Слоги (каждый из которых имеет связанные с пением гласные) могут быть расширены посредством мелизмов. После того как программа сгенерировала окончательный вариант музыкального и текстового материала, начинался процесс совместной работы человека и компьютера над окончательным текстом. С этой целью специально была разработана полностью автономная программа для создания архитектуры музыкального спектакля, объединившая модули генерации мелодий и гармоний с текстом. Далее уже спектакль создавался в традиционном ключе под руководством режиссёра.

Подводя итоги, следует сказать, что подобная практика создания произведений для музыкального театра с помощью искусственного интеллекта, может, конечно же, представлять интерес для постановок различных эффектных шоу, уничтожающих авторство композитора силой ИИ. Художники, которые отбирали материал из сгенерированных машиной вариантов, трансформируют творческий процесс в область «символической креативности», о которой говорил Хезмондалш, превращаясь в «создателей символов»¹⁰⁵. Соотношение между авторским произведением для музыкального театра, созданным композитором совместно с либреттистом и оперой Искусственного Интеллекта, по сути аналогично тому, как резонируют друг с другом картина, обладающая аурой, и её репродукция.

¹⁰⁵ Хезмондалш Д. Культурные индустрии [Текст] / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. А. Михалевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 18.

2.3 АУТОНОМНЫЙ ИСТОЧНИК СМЫСЛА: ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ТЕЛЕ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Данный параграф посвящен исследованию роли тела в современном театре с акцентом на переходе от классического понимания тела как инструмента для выражения текста к его новой концепции как самостоятельного источника смыслов. В основе исследования лежат работы Мишеля Фуко, Эрики Фишер-Лихте и Томаса Чордаса. Фуко рассматривал тело в контексте власти и знания, Фишер-Лихте ввела понятия феноменального и семиотического тела, а Чордас акцентировал внимание на телесности как основе культуры. Автор показал на материале этих концепций то, как идеи телесности проявляются в практике, с привлечением примеров хореографических постановок, таких как «Hurricane» («Ураган», 2020) Иоанна Буржуа (см.: Приложение: илл. 2), «Skid» («Скользить», 2017) Дамьена Жале и «Heart Drive» («Биение сердца», 2022) Имре и Марне ван Опсталь. Эти работы иллюстрируют переход от текстоцентричности к феноменологическому подходу, где телесность становится главным элементом сценического искусства. Выводы статьи демонстрируют, что современный театр радикально изменил восприятие тела, подчеркнув его значимость в формировании новых форм художественного выражения.

Современный театр, начиная с конца XX века, переживает глубокие трансформации, связанные с изменением роли тела в сценическом пространстве. Эти изменения затрагивают не только способы актёрской выразительности, но и сами основания театрального языка. Если в классическом театре тело воспринималось преимущественно как инструмент ретрансляции текста и образа определённого персонажа, то сегодня оно становится автономным источником смысла, активно формирующим восприятие сценического искусства.

Многие исследователи, среди которых Эрика Фишер-Лихте, Томас Чордас и Мишель Фуко, поднимали в своих работах вопрос о взаимосвязи тела, власти и культуры. Например, Фуко проанализировал то, как дисциплинарные практики формируют представления о теле в обществе. Чордас ввел понятие «телесности» как онтологической основы культуры, что позволило переосмыслить традиционные подходы

к театральному искусству. Эти идеи нашли отражение в театральной практике через отказ от текстоцентричности в пользу феноменологии тела. Для анализа концепций восприятия мы использовали интерпретационные приёмы. Вдохновляясь феноменологией, можно продолжить идти в одном направлении с тенденциями современного западноевропейского театра, однако, без оценки развития данной темы в поле отечественных исследований сложно представить дальнейший прогресс, как в области теории, так и практической деятельности.

В данном разделе мы предлагаем взгляд на проблему, связанную не только со сценическими, но и с любыми антропологическими практиками – проблему восприятия. Главным тезисом можно обозначить тот факт, что современный хореографический спектакль, воспринимаемый молодым поколением на интуитивном уровне, в аудитории более старшего возраста, с уже сформированными представлениями об «идеале» и «классичности», требует доказательства своей состоятельности. Внимание должно сосредоточиться на главном, представляющем неоспоримую ценность, общем для всех людей, независимо от их места проживания, идеологических убеждений, религиозных верований и мировоззрения, на теле человека.

Итак, первая инстанция – театр. Дискуссия о том, что следует понимать под «современным театром», как и в случае с любым феноменом «современности», обычно требует уточнения хронологических рамок и терминологии: «Проблема определения собственно границ современного (соответствующего своему времени) искусства – не утрачивает своей остроты и актуальности на любом культурно-историческом этапе»¹⁰⁶. В отношении театра задача усложняется тем, что процесс, начатый еще в конце XX века, связанный с перформативным поворотом в искусстве, стал только началом кардинальных перемен в данной сфере, а параллельно идущие процессы внедрения новейших технологий ещё усложнили общую картину.

Многие исследователи, такие как Ханс-Тис Леман, Эрика Фишер Лихте, Ежи Гротовский, Томас Чордас, Ким Зольга, Рейчел Феншам во второй половине XX – первой четверти XXI века предпринимают более или менее концептуально состоятельные попытки описать

¹⁰⁶ Дробышева Е. Э. Очерчивая контуры метамодернизма // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 4 (45). С. 104.

положение, в котором находится этот вид искусства. Но познать целое невозможно, предварительно не изучив все части этой большой системы. Пожалуй, главное, с чего стоит начать, это с языка, на котором театр говорит со зрителем. Чтобы создать спектакль, автор театрального произведения применяет особенный материал, отличающийся от других видов искусства¹⁰⁷, хрупкий материал удивительной красоты, слабый, но способный адаптироваться к возрастающим нагрузкам; ранимый, но способный противостоять экстремальным условиям, гибкий, пластичный, крепкий и мощный, безграничный в своих воплощениях, но и одновременно не способный что-либо противопоставить в своей короткой борьбе со временем. Материал собственного бытия, свое тело¹⁰⁸.

Вторая инстанция – тело. В истории театра «тело» фигурировало в разных концепциях и, постепенно высвобождаясь из семиотического пространства¹⁰⁹, преодолело большой путь, чтобы получить возможность свободного воплощения в наше время. Так, во второй половине XVIII века обозначилась концепция, воспринимавшая тело актера как материал для «воплощения» персонажа, образа, придуманного автором текста. Как утверждал Теодор Лессинг: «Актёр – сосуд, наполняемый ролями»¹¹⁰. По его мнению, чувственный опыт актера должен быть произведён до момента входа в роль, внутри которой уже должно произойти отделение от этого чувства и воспроизведение его формы, а не его непосредственное переживание¹¹¹. Это связано, в первую очередь, с тем, что ведущее место в театре занимала литература. У «материала» возникали барьеры, ограничивавшие свободу

¹⁰⁷ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Play&Play; Канон+, 2015.

¹⁰⁸ Plessner H. Zur Anthropologie des Schauspielers // Gesammelte Schriften / Hrsg. von G. Dux, O. Marquard, E. Ströker. Frankfurt a. M., 1982. S. 407.

¹⁰⁹ Семиосфера (семиотическое пространство) — термин в семиотике, введённый Ю. М. Лотманом; пространство, представляющее собой условие, необходимую предпосылку для осуществления коммуникаций и существования языков и их работы. (Лотман Ю. М. Семиосфера // Лотман Ю. М. Введение в семиотику культуры. СПб.: Искусство, 1999. С. 9–32.

¹¹⁰ Некрасова-Скаврнская А. 25 веков театроведения: Теодор Лессинг — душа театроведения [Электронный ресурс]. — URL: <http://teatrologia.ru/25vekov/11> (дата обращения: 20.01.2025).

¹¹¹ Там же.

в выражении значений, он должен был подчиняться замыслу авторов «текста» и не искажать заложенные в него смыслы, порождая собственные, иные значения в силу того, что актёрская игра в целом подразумевает перформативность. Чтобы решить эту задачу, необходимо было радикально изменить актёрское искусство.

Оно должно было стать таким, чтобы позволить актёру посредством своего тела передавать значения, сформулированные автором в тексте пьесы – среди них важнейшее место занимают, прежде всего, чувства, душевные состояния, ход мыслей и черты характера действующих лиц. Актёрская игра должна была помочь артисту сделать свое физическое существование незаметным для публики, преобразовав свое «феноменальное тело» в «текст», состоящий из знаков чувств, душевных состояний персонажа¹¹². Зритель театра XVIII века (позже его назовут «классическим») должен был видеть только «персонажа» (художественно оформленный текст), создающего иллюзию «реальности» происходящего. Тело актёра превратилось из чувственного в семиотическое, чтобы стать переносчиком смыслов трактуемой пьесы. Так, например, немецкая исследовательница Э. Фишер-Лихте писала, что для достижения этой цели «необходимо умертвить тело», ограничить способность к проявлению жизни в движении тела, исключить любые предпосылки к свободному движению и тем самым добиться возникновения «семиотического тела», способного к выражению заложенных в тексте смыслов, не искажая их, представляя произведение зрителю¹¹³. Любая свобода, свойственная телу, нарушала этот процесс и обесценивала заложенный в него смысл. Тело должно было стать «аналогом» ирреального мира литературного текста в реальном воплощении театрального спектакля. Такое представление связано не столько с главенствующим положением текста, сколько с общим состоянием культуры, даже больше, с социальным устройством общества. В этот период тело было объектом пристального надзора, оно всячески ограничивалось, изолировалось, муштровалось, воспитывалось – в общем и целом было объектом для проекции власти. В XVIII веке, наряду с бурной индустриализацией, с организацией массового производства, сформировался и новый тип

¹¹² Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 143.

¹¹³ Там же.

экономических связей, человек стал субъектом политических отношений, тело было захвачено и подчинено отношениями власти и знания.

Хоть разговор об отношении власти и тела относится к области социологии, однако для теории искусства он не менее интересен, уделив ему внимание, можно составить более ясное понимание ситуации, которая формировала картину мира. Общество, начиная с эпохи просвещения, строилось на таком типе взаимоотношений, при котором власть была силой, производящей знание. Западноевропейская цивилизация, уйдя от мифологического восприятия мира, стала на путь научного, рационального познания. Французский философ и теоретик культуры Мишель Фуко в исследовании «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы»¹¹⁴ призвал читателя признать, что власть производит знание. Не потому, что знание ей служит поскольку оно полезно, а потому что власть и знание непосредственно предполагают друг друга, что нет ни отношения власти без соответствующего знания, ни знания, которое не предполагает и вместе с тем не образует отношений власти¹¹⁵. Фуко предложил представить «политическую» анатомию, которая была бы исследованием «политического тела» как совокупности материальных элементов и техник, служащих оружием, средствами передачи, каналами коммуникации и точками опоры для отношений власти и знания, захватывающих и подчиняющих человеческие тела, превращая их в объекты познания¹¹⁶.

Данные высказывания отражают суть культурных преобразований эпохи Просвещения. Образование «универсалий» во всех сферах общественной жизни и профессиональной деятельности, будь то гражданская, военная или государственная служба, будь то рабочий, угнетенный машиной производства, заключенный, пациент в больничной палате, студент или школьник, — все они находятся в отношениях власти и знания, власть воздействует, контролирует, воспитывает, муштрует, исправляет и порождает возможное знание, а знание укрепляет

¹¹⁴ Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

¹¹⁵ Там же. С. 35–37.

¹¹⁶ Там же. С. 38.

воздействие власти¹¹⁷. Знание предполагает получение единственного представления, что в искусстве формирует иерархическую систему, главенство формы, универсальной языковой модели. Это же верно и по отношению к театру и танцу. Именно с эпохи Просвещения началось становление «науки» о танце. Начали образовываться школы, утверждаться первые методики преподавания. «Письма о танце и балетах» Ж.-Ж. Новерра – едва ли не самая знаменитая книга, сохранившая свою популярность до настоящего времени, яркий пример научного подхода к описанию искусства танца.

Также нельзя не упомянуть рождение учебных заведений, ведь для объективации власти знания ему необходимы стены и ресурсы, где эти знания могли бы проявить свою власть. В 1661 году Людовиком XIV открыта первая академия танца, в 1713 году образовалась школа Парижской оперы, а в 1738 году основана первая в России балетная школа в Петербурге. Таким образом, XVIII век стал временем утверждения единого представления о профессии, танец начал обретать канонические черты, открылись первые дисциплинарные учреждения для подготовки профессиональных кадров, начала рождаться система выразительных средств хореографического искусства, впоследствии обретшего славу классического танца.

Как же, при этой глубоко укорененной дихотомии власти и знания, могло сформироваться иное представление о теле, кроме понимания его как «тела–воплощения»? Универсальный язык танца хоть и делал каждое новое поколение танцовщиков сильнее, быстрее, смелее, однако ограничивал способность к выражению своих возможностей, тело оставалось во власти иного субъекта. Такая система породила иерархию, удобную структуру, при которой есть главенствующий (балетмейстер) и подчиненный (танцовщик), установила своеобразный художественный диктат, нейтрализующий возможность проявить свободу не опосредованно. Вся система воспитания, исправления, принуждения направлена не столько на дисциплину материального тела, она является способом куда более глубинного подчинения, подчинения души, которая обитает в теле, дает ему существование, сама являясь элементом

¹¹⁷ Там же. С. 39.

господства, осуществляемой власти над телом. Душа есть следствие и инструмент политической анатомии, тюрьма тела¹¹⁸.

В XX веке концепция «тело-воплощение» подверглась сильной критике в театральном сообществе. Такие режиссеры как Антонен Арто, Всеволод Мейерхольд, Бертольд Брехт создали предпосылки к освобождению театра от главенствующей роли литературы. А процесс власти знания привел общество к той точке, в которой стало невозможно утвердить однозначное теоретическое обоснование. Теория относительности, сформулированная Альбертом Эйнштейном, разрушила старые представления о мире, остро отразившись в искусстве, где стали активно развиваться новые формы и идеи.

В разговоре о «теле» важное место заняли размышления о материальности человека, о глубокой связи тела и сознания, тело стало рассматриваться не только как физический объект, но и как носитель психических переживаний. Изменилось и восприятие материи и движения, что отразилось на понимании места тела в пространстве. Во главе угла театральных преобразований оказались попытки переосмысления актерского мастерства. Русский и советский театральный режиссёр Всеволод Мейерхольд стал пионером в области реформации области актерской выразительности, его система тренажа позволила идти от внешнего к внутреннему, от точно найденного движения и верной интонации к эмоциональной правде¹¹⁹. В трудах Мейерхольда тело рассматривается как универсальный материал, способный к выражению гораздо большего, не ограничиваясь условной интерпретацией текста. *«Актеру нужно так натренировать свой материал — тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные извне (от актера, режиссера) задания»*¹²⁰. Тело стало центром внимания во всем своем физическом разнообразии и жестикуляции, а не просто как носитель некоторого смысла¹²¹. Однако

¹¹⁸ Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

¹¹⁹ Геннадий Богданов: Биомеханика – язык сценического действия. URL: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=573>

¹²⁰ Мейерхольд Вс. Актер будущего и биомеханика // Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. Москва: Искусство, 1968. Т. 4. С. 487-488

¹²¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

данная концепция не стала чем-то новым, отличным от представления о «теле-воплощении».

По утверждению Фишер-Лихте, техника биомеханики не исключала интерпретацию текста, а лишь акцентировала внимание на особых двигательных возможностях тела, которые могли привлечь внимание зрителя посредством «рефлекторной возбудимости». Данная техника создавала подтекст в трактовке образа, она формировала у зрителя новые ассоциации и новые значения, по существу, не устраняя сам феномен текстуальности. Движения актёров выступали лишь стимулом к пониманию текста. Так, например, техника танца «модерн» стала развитием классического танца, послужив ответом на потребность современников к переосмыслению культуры, одна из авторов техники, Марта Грэм, признавалась, что *«нелепо было игнорировать то, что является плодом трёхсотлетнего опыта, и взяла для себя из классического танца всё, что ей казалось полезным»*¹²². Это стало одним из многих этапов развития сложившегося на тот момент принципа понимания тела, который предполагал, что тело актёра (как и в целом тело человека) способно бесконечно совершенствоваться и посредством тренировки трансформироваться в нужную форму; сами движения актёра могли бы стать стимулом для ответной реакции зрителя, побуждающей самостоятельно порождать новые смыслы¹²³. Именно поэтому концепция о теле, предложенная Мейерхольдом, стала инверсией концепции воплощения¹²⁴. Множество художников экспериментировали с гранями возможностей использования физического тела человека, например, Айседора Дункан отвергала строгие правила классического танца, для нее танец должен был стать естественным и свободным, она подчеркивала связь с эмоциями, а не техническое совершенство. Для Антонена Арто тело стало выразителем первобытных эмоций и бессознательных сил, зарождение его «Театра жестокости», как рефлексии о жизни, представляло идею воздействия на чувства зрителей через нейтрализацию рационального восприятия. А хореографы Рудольф фон Лабан и Мэри Вигман

¹²² Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 61.

¹²³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.

¹²⁴ Там же.

в Германии разработали методы, акцентирующие эмоциональную интенсивность и телесное выражение. Мерс Каннингем и вовсе предлагал идеи случайности в танце, где каждое движение может быть искусством, если оно осознано таковым. Отличие всех этих новых методов заключалось в том, что тело частично освобождалось от семиотических оков, материал лишь пополнялся новыми возможностями для реализации их в спектакле, все так же отвечающем потребностям художника в передаче текстового образа. Они продолжали использовать понятие воплощения, но уже с новым смыслом, позволяющим надстраивать символику над, под, за текстом. Все это можно рассматривать как развитие культуры модерна с его верховенством идеи абсолюта, достижимого идеала, хоть и с возникновением некоторого элемента амбивалентности.

С 60-х годов XX века представления о теле кардинально поменялись, это десятилетие стало временем значительных культурных, социальных и политических изменений. Тело стало не просто биологическим объектом, а символом свободы, протеста, идентичности и самоопределения. В социальном пространстве тело политизировалось, обрело символизм в виде отказа от строгих правил общества, бунта против подчинения власти, сопротивления, что укоренилось в феноменах контркультуры, антивоенных и гражданских протестах. В общественном понимании тела случились радикальные преобразования, сексуальная революция изменила образ тела, с этого времени оно стало восприниматься как средство наслаждения, а не только деторождения и продолжения рода.

Естественным образом эти культурные перемены не могли не отразиться на театре и искусстве танца. В данный период продолжается деконструкция классических представлений о теле, начавшаяся в рамках культуры постмодернизма, который отвергал идею тела как идеального, гармоничного инструмента, провозглашал аутентичность.

Развитие культуры, называемой постмодернизмом, где весь мир представляется гипертекстом, читая который, реципиент должен настроиться на отдых, не думать, не сопереживать, не углубляться, пытаясь за знаком рассмотреть его сущность, а лишь наслаждаться текстом, образами и представлениями, не забывая, что все это — игра¹²⁵. Тело

¹²⁵ Рубцова С. П. Текст в постмодернизме: трансформация и перспективы // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2018. № 4 (30). С. 128–133.

в эпоху постмодерна претерпело преобразование от тела-воплощения до тела «феноменального». Оно освобождалось от оков и муштры, однако осталось в поле семантики. Наделенное символизмом тело все так же выступает объектом, который можно «описать», что в целом не отличается от концепций модернизма. Все изменилось с возникновением концепции «телесности».

Третья инстанция – восприятие. Современный театр стал охотно экспериментировать с мультиустойчивостью восприятия; ключевую роль здесь играет момент, когда внимание зрителя переключается с «феноменального тела» актера на персонажа, и наоборот, то есть, когда в центре внимания попеременно оказывается то реальное тело актера, то вымышленный персонаж, в результате чего восприятие постоянно балансирует на грани между этими двумя образами¹²⁶. Наблюдая за телом актера, зритель будто бы отдаляется от знаков, образов, становится трансцендентным наблюдателем движений в отрыве от исполняемой роли актера в спектакле. Однако это не означает, что не существует текста, происходит лишь переключение внимания на реальность происходящего. На мгновение забывается ирреальный передаваемый образ, а тело выступает и воспринимается как объект, тема, материал, формирующий знаки и интерпретации культуры. Как отметила Фишер-Лихте, в антропологии культуры преобладал подход понимания культуры как текста. В соответствии с этим понимание «тела» выступало как объект исследований с точки зрения символических построений в различных областях культуры¹²⁷. Данный подход стал критиковать Томас Чордас, выдвинув понятие «embodiment» (феноменологическую теорию телесности), которое он характеризовал как «онтологическую основу культуры и личности»¹²⁸. Он увидел недостаток различных определений понятия культуры в том, что «ни один из них серьёзно не отнесся к идее о том, что культура укоренена в теле человека»¹²⁹.

¹²⁶ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self / ed. by Thomas J. Csordas. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 6–24.

¹²⁹ Ibidem. P. 6–24.

Т. Чордас предложил провести границу между телом и телесностью, обосновав свое разграничение параллелью с описанным Роланом Бартом отличием между текстом и трудом. По Р. Барту, «тело» можно рассматривать как «труд». С этих позиций телесность является «текстом», тем, что остается внутри неопределяемой области дискурса, «переживаемое только как деятельность и создание»¹³⁰. И тогда «работа» (тело) в рамках визуального искусства может являться объектом, «висящим на стене», в то время как «искусство» (телесность) существует только, когда кто-либо смотрит на него (когда есть субъектно-объектные отношения). Как и искусство, телесность можно определить как «дискурс» или опыт, открытый неопределенным возможностям¹³¹. Таким образом, тело субъекта в контексте театрального представления является источником смысла, и, погруженное в обстоятельства условностей сценического пространства, оно передает зрителю-наблюдателю опыт переживаемой трансформации посредством телесности, познания существования в конкретных предложенных обстоятельствах театральной реальности.

Обращение к конкретным примерам постановок современных хореографов отражает актуальную концепцию «воплощенного» тела актера.

Работа французского хореографа **Иоанна Буржуа «Hurricane»** («Ураган», 2020). Это эффектная картина того, как человечество пытается найти баланс и удержаться в постоянно меняющемся мире. (см. Приложение 1). Здесь хореограф в буквальном смысле заставляет тела танцовщиков и зрителей испытывать постоянный стресс. Декорации создают образ мчащегося мира с помощью вращающегося круга, который на высокой скорости вызывает силы, диктующие танцовщикам, как они могут и должны двигаться. Буржуа, очарованный физикой природных сил, использовал инженерию для создания захватывающей танцевальной поэзии. Цель его работы — не столько бросить вызов танцовщикам, сколько продемонстрировать человеческие уязвимости. А зритель в этот момент может непосредственно ощутить опыт, переживаемый телами танцовщиков, которые, сопротивляясь механическому движению, создают уникальную телесную реакцию.

¹³⁰ Barthes R. The Rustle of Language. New York: Hill and Wang, 1986. P. 49-76.

¹³¹ Кейлоу Д. Тело в контексте феноменологии и исследования движения. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/telo-v-kontekste-fenomenologii-i-issledovaniya-dvizheniya-dzhanet-keylou> (дата обращения: 29.01.2025)

Постановка Дамьена Жале «*Skid*» («Скользить», 2017) стала настоящим хитом и новаторским произведением в современном танце (см.: Приложение: илл. 3). Здесь наиболее четко прослеживается тенденция к помещению танцовщиков в пространство образа и метафоризация тел танцовщиков. В основе сценографии — платформа, превратившаяся в гору или обледенелый склон, наклоненный под углом в тридцать четыре градуса. Люди здесь представляются в неприкрытой уязвимости, прослеживается мысль о сверхчеловеческой силе, люди цепляются за жизнь в совершенно негостеприимных условиях. Тело появляется над вершиной, уступает силе гравитации, медленно скользят вниз. Это произведение сочетает в себе сильный телесный посыл, зритель одновременно переживает за тела, но при этом ощущает повествовательный слой режиссуры. Имея в багаже знания об истории восприятия тела, можно наглядно проследить ее воплощение в данной работе. Сопротивление и преодоление, борьба с условиями окружающего мира, попытка создания единой системы, которая может привести к вершине, но также обречена на провал и «соскальзывание» в темноту. Катарсис приносит принятие истины, что смысл не в контроле и попытках полного подчинения, а в процессе движения.

Работа Имре и Марне ван Опсталь «*Heart Drive*» («Биение сердца», 2022), поставленная экс-танцовщиками Нидерландского театра танца, представляет собой размышление, спектакль-метафору о человеческих инстинктах и импульсах, где физический опыт тела и ощущений может существовать вне материальных границ и осознает свою природу (см.: Приложение: илл. 4). Исследуя первобытное стремление к любви, обладанию и коммуникации, хореографы исследовали вопрос о природе сексуальности, которая позволяет творить, формировать окружающий мир и заботиться о нём. Хореографы исследовали внутренние, животные силы человека непредвзятым образом. Произведение представляет ряд сопоставлений. Танцовщики, одетые в блестящие черные комбинезоны, движутся среди строго геометрического мира — голландский мастер освещения Том Виссер разрезал сцену треугольными лучами, придав работе жесткость. Эффект предполагает вечную замкнутость и подавленность желаний, постоянную потребность в освобождении. В основе сценографии лежит световое оформление, пространство образуется благодаря динамическим рисункам, создаваемым лазерными приборами, это скромное оформление, подчеркивающее самое главное — тела

танцовщиков, через которые зритель ощущает опыт инстинктов и неконтролируемой страсти и тяги к обладанию. Это очень смелая работа, которую можно считать примером новой концепции восприятия тела в современном театре.

Таким образом, подведём некоторые итоги. Постдраматический театр движется к выражению крайней телесности, тело абсолютизируется, становится источником смысла, не демонстрирует и не означает ничего кроме себя, становится единственной темой танца¹³². Физическое тело наконец обретает право на собственную реальность, свою телесность, возвращает ауру, потерянную в процессе развития человечества, становится предметом искусства. На наш взгляд, это отрицалось теоретиком искусства, театральным режиссером эпохи модернизма Эдвардом Крэгом, утверждавшим, что театр не может считаться искусством, так как для реализации творчества используется материал – тело, чье существование стремится к свободе, и в этом заключается доказательство его непригодности как материала. Пластика актеров подвержена случайности, а искусство не терпит случайностей, и именно поэтому то, что предлагает актер, не является произведением искусства¹³³. Понять Крэга можно, ведь ему довелось творить в эпоху, когда в принципе было невозможно представить существование человека вне иерархической системы, когда все было подчинено власти создаваемого образа, и понадобилось сто лет, чтобы «тело» сбросило с себя оковы систем правил и норм понимания, чтобы оно стало свободным. Фигура Крэга символизирует идеализированный образ единственно верной и непреложно истинной, но устаревшей концепции. Такой подход не способствует выполнению роли театра по объединению людей. Создавая рамки, театр изолируется от молодых и амбициозных людей, хореографов, режиссеров, драматургов.

Делая вывод об актуальном для нас образе тела, можно утверждать, что тело в современном театре перестало быть «воплощением» чужих идей. Оно приобрело самостоятельность, превращаясь в главный инструмент художественного высказывания, обрело способность создавать форму, неотделимую от содержания, став источником смыслов.

¹³² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

¹³³ Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.

2.4 ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ КАК ФЕНОМЕН ИСКУССТВА ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

Стремительное развитие цифровых технологий и медиасреды в XXI веке существенно повлияло на сферу исполнительских искусств, включая классический балет. Сегодня мы наблюдаем вал экспериментальных постановок, использующих не только новейшие (цифровые) технологии, но и привлечение средств других видов искусств, включая уже изрядно подзабытые, что значительно расширяет и инструментарий создателей хореографических произведений, и диапазон зрительского восприятия.

Приведём несколько примеров из текущей «художественной повестки». С 23 по 24 мая 2025 года китайский танцевальный спектакль «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» стал открывающим мероприятием XVII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова и блистал на сцене Большого концертного зала Московского Кремля. Китайский танцевальный спектакль, подготовленный «Группой восточных исполнительских искусств» в 2021 году, стал международным хореографическим блокбастером. Но уникальность данной постановки заключается именно в её синтетической природе. По форме это современный пример единения искусств – воплощение идеи Гезамткунстверк. Живопись, танец, музыка составляют великолепный ансамбль возможностей каждого вида искусств по отдельности, усиливающих во взаимодействии. Всё это реализуется с помощью цифровых эффектов – проекционного мэппинга, создающего на сцене невероятно эффектное пространство. Вдохновляющий источник идеи для танцевального спектакля – крупномасштабная живопись из десяти величайших шедевров китайской живописи: длинная свитковая горизонтальная картина «Горы и воды на тысячу ли», созданная талантливым художником Ван Симэнем во время эпохи при императоре Хуэйцзуне в третьем году правления династии Сун (1113 год).

Танец и живопись, будучи, в широком смысле слова, пластическими искусствами, обладают своими специфическими характеристиками

формообразования¹³⁴. Пластичность танца включает два аспекта: во-первых, формирование пластики движений и поз человеческого тела; во-вторых, композиционное построение танцевальных форм и сценических картин. Пластичность живописи относится к художественному образу, непосредственно проявляющемуся на холсте и доступному для чувственного восприятия. Хотя оба вида искусства способны создавать визуальные эффекты через работу со светотенью, цветовой палитрой и композицией, различия между этими двумя медиа представляют собой давний и труднопреодолимый барьер. Например, живопись существует в плоскости, тогда как танец занимает трёхмерное пространство. Создание живописного произведения может происходить прерывисто во времени, но, будучи завершённым, оно не может избежать прошлого времени – это фиксированный момент, извлечённый из потока времени. Создание танца может осуществляться отдельно во времени и с распределением обязанностей команды его создателей, представляя собой непрерывное динамическое повествование. «Благодаря различным пространственно-временным свойствам, танец обладает ритмом, движением и множественностью точек зрения, которых лишена живопись, тогда как плоскостность и статичность живописи отсутствуют в танце»¹³⁵. Применительно к современному искусству мы видим расширение проблемы преодоления подобных «медийных барьеров», в основном благодаря распространению новейших мультимедийных арт-технологий.

Второй подобный пример интермедийных экспериментов – спектакль Юрия Смекалова «Шинель М», объединивший танец, драму, оперу, музыку, визуальные эффекты и рефлексии о самом театральном процессе, что, в свою очередь, формирует уникальный опыт для зрителя. В спектакле тесно переплетаются визуальные, звуковые и танцевальные

¹³⁴ Традиционное деление видов искусств на пространственные (пластические), временные и пространственно-временные уже в 1970-е годы был подвергнут критике, например, в трудах М. С. Кагана. Он писал, что такого рода упрощение следует «расценить как явное теоретическое недоразумение», поскольку «когда говорят о делении искусств на пространственные, временные и пространственно-временные, имеют в виду не различие их изобразительных способностей, а различие формы их бытия» [2, с. 270–273].

¹³⁵ Ван Инань. Переход между медиа: от картины «Горы и воды на тысячу ли» до «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» как межмедийное исследование // Журнал Пекинской академии танца. 2022. № 05. С. 8–13. (На китайском языке)

элементы. На сцене работают артисты, двигаясь по принципу биомеханики Всеволода Мейерхольда — методу, основанному на движениях тела, которые выражают внутреннее состояние и эмоции персонажей. Буквально сразу после постановки в 2024 году команда танцевальной драмы «Шинель М» получила приз номинационного совета премии «Золотой софит» за успешный эксперимент по соединению всех театральных жанров. Сам постановщик называет жанр, в котором создан спектакль «танц-драмой». (см.: Приложение: илл. 5)

И ещё один пример такого рода интермедийных поисков и их решений на балетной сцене. Это «Поликушка» – драматический балет, созданный по мотивам одноимённой повести Льва Толстого (постановщик – британский хореограф Джона Пол Кук). Премьера постановки состоялась 12 августа 2025 года на IX Международном фестивале оперы и балета «Херсонес» в Севастополе и уже в ноябре 2025 года была представлена на сцене Мариинского театра. Помимо драматической составляющей, в постановке использовано оригинальное музыкальное сопровождение: в спектакле звучат камерные сочинения Сергея Рахманинова, а также русские народные, казачьи и военно-патриотические песни в исполнении хора Московского Сретенского монастыря. Таким образом, в этих интермедийных театральных экспериментах не в буквальном смысле возрождается советский жанр «драмбалета», но возникают новые, актуальные форматы с использованием новых технологий. Это касается и постановки, и продвижения, и восприятия такого арт-продукта.

Терминология актуального (цифрового) этапа художественных процессов в принципе ещё не выработана. Нет пока термина, годного для обозначения условного «цифробалета» – синтеза танца с цифровыми технологиями, который радикально изменяет способы создания, исполнения и восприятия хореографии. Балет, традиционно ассоциируемый с «живыми» артистами на сцене, всё чаще включает цифровые технологические решения¹³⁶. Если в России эти новации только начинают восприниматься как норма в театральной и хореографической практике, то в Европе, США и Японии интеграция медиатехнологий

¹³⁶ Кибербалет – современный танец и цифровые технологии. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya>

в балет уже стала привычной частью художественного процесса¹³⁷. Таким образом, цифровизация балета является не случайным экспериментом, а естественным этапом его эволюции в контексте глобальной медиакультуры.

Современные медиа выступают новой средой существования балета как результата взаимодействия танца с цифровыми технологиями (VR/AR, motion capture, искусственный интеллект и др.). В этой связи есть необходимость анализа ключевых тенденций цифровой трансформации балетного искусства на примерах современных постановок и проектов (в том числе работ Уэйна МакГрегора, инициатив Мариинского театра, проекта *Motion Bank* Уильяма Форсайта и др.), а также выявления эстетических, перцептивных и культурных последствий цифровизации хореографического творчества.

Цифровая эпоха принесла в балетное искусство новые медиаформаты и способы взаимодействия со зрителем. Интернет и цифровое видео стали для балета новой «сценой»: ведущие театры записывают спектакли в высоком разрешении, транслируют их онлайн и создают собственные цифровые платформы. Так, Мариинский театр разработал видеопортал Mariinsky.TV в рамках программы цифровой трансформации¹³⁸. Ещё в 2013 году театр впервые в мире провёл прямую трансляцию балета «Лебединое озеро» в формате 3D, которую одновременно посмотрели зрители из пятидесяти стран (сеанс шёл в реальном времени в 1200 кинозалах)¹³⁹. По словам художественного руководителя, Валерия Гергиева, цель проекта заключалась в том, чтобы дать возможность увидеть балет Мариинского театра всем, кто не может посетить Петербург лично¹⁴⁰. Этот пример наглядно демонстрирует, как цифровые медиа расширяют аудиторию, преодолевая географические и социальные барьеры, причём задолго до вынужденных

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Мариинский театр запустил собственный видеопортал. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/mariinskij-teatr-zapustil-sobstvennyj-videoportal/>

¹³⁹ МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА: прямая трансляция балета ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО в 3D. URL: <https://emotion.nevafilm.ru/emotion/emotion-news/view/mirovaja-premera-prjamaja-transljacija-baleta-lebedinoe-ozero-v-3d/>.

¹⁴⁰ Там же.

мер по цифровизации искусства, предпринимаемых театрами начиная с 2020 года – времени пандемии.

Наряду с онлайн-трансляциями балетные коллективы активно осваивают виртуальную реальность (VR) и 360°-видео как новые форматы зрительского опыта. Театры создают собственные дата-центры и лаборатории видеоаналитики, исследуя потенциал VR и дополненной реальности¹⁴¹. Ещё в 2016 году Голландский национальный балет создал *Night Fall* – первый в мире спектакль, созданный специально для VR-формата. Шестиминутное представление позволило зрителю, надев очки виртуальной реальности, оказаться прямо на сцене среди танцовщиков. С тех пор число таких проектов растёт лавинообразно. Виртуальная среда становится новым пространством существования хореографии, стирающим границы между сценой и зрительным залом.

Цифровые технологии активно внедряются и в сам процесс сценической постановки. Мультимедийная сценография, включающая видеопроекции и интерактивное освещение, нередко становится неотъемлемой частью спектакля. Современные LED-технологии позволяют свету «реагировать» на движение и музыкальный ритм, создавая динамическое визуальное сопровождение. Характерным примером служит российский проект театра *Talarium et Lux*, где проекции и световые эффекты выступают самостоятельным художественным пластом, формируя визуально-драматургическое пространство спектакля. Во многих современных постановках используются видеомэппинг, виртуальные декорации и даже цифровые «актёры» на сцене¹⁴². Таким образом, цифровые технологии становятся не только инструментом трансляции, но и полноценной средой, в которой формируется новое художественное высказывание.

Следует отметить, что процесс цифровизации ускорился под влиянием глобальных обстоятельств, прежде всего пандемии COVID-19, стимулировавшей развитие онлайн-сезонов и цифровых форм показа в качестве альтернативы живым выступлениям¹⁴³. В результате ба-

¹⁴¹ Балет в виртуальной реальности: как новые технологии меняют классическое искусство. URL: <https://news.itmo.ru/ru/news/7518/null/null/>.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Новиков В. А. Пандемия как катализатор цифровизации общества. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pandemiya-kak-katalizator-digital-protsessov-v-iskusstve/pdf>.

лет сегодня существует одновременно в двух измерениях – физическом и цифровом, что формирует гибридную модель его бытования в культуре XXI века.

Интеграция цифровых технологий в хореографическую практику породила явление, которое мы условно называем «цифробалет» за неимением (пока) более точного термина. Подразумевая под ним совокупность форм взаимодействия танца с компьютерными технологиями – от использования программных средств при создании движений до синтеза живого исполнения с виртуальными объектами на сцене. В научной литературе встречаются близкие термины – «компьютерная хореография» и «цифровая хореография». Исследователи выделяют несколько направлений развития этого феномена: создание танцев, полностью генерируемых компьютером; использование цифровых инструментов в работе хореографа; внедрение алгоритмических методов для фиксации и анализа движений¹⁴⁴. Таким образом, «цифробалет» охватывает как полностью виртуальные, так и гибридные формы, в которых человеческое тело взаимодействует с цифровыми элементами.

Одним из пионеров цифровой хореографии стал американский хореограф Мерс Каннингем, начавший эксперименты с компьютером ещё в конце 1980-х годов. В 1989 году он впервые применил программу *LifeForms*, позволявшую моделировать движения тела в 3D и экспериментировать с рисунком танца без участия исполнителей. Эта система открыла новые возможности для хореографа, позволяя создавать комбинации поз и связей, недостижимые в реальном физическом пространстве. Эстетика поздних постановок Каннингема отличалась характерной «пиксельной пластикой» – движениями, рождёнными в цифровой плоскости. Знаковым примером стал балет *BIPED* (1999), в котором живые танцовщики взаимодействовали со своими цифровыми проекциями: с помощью датчиков движения хореограф транслировал силуэты исполнителей на экран, создавая визуальное «расслоение» реального и виртуального. В этих опытах танцовщик выступал как «сложно организованная система», частью которой стало его цифровое отображение.

¹⁴⁴ Грызунova О. В., Петухов Ю. Н. Понятие компьютерной хореографии и современные направления компьютеризации постановочного процесса. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kompyuternoy-horeografii-i-sovremennye-napravleniya-kompyuterizatsii-postanovochnogo-protsessa>

Таким образом, Каннингем заложил основы новой эстетики, где тело и технология образуют единое пластическое целое.

На рубеже XX–XXI веков цифровые технологии стали неотъемлемой частью сценического искусства. Виртуальная и дополненная реальность теперь используются не только для трансляций, но и в самих спектаклях. Помимо упомянутого VR-балета *Night Fall* (Голландский национальный балет, 2016), стоит отметить проект *Sleeping Beauty Dreams* (2018), показанный на Новой сцене Мариинского театра. В нём хореография сочеталась с иммерсивными 3D-проекциями медиахудожника Тобиаса Греммера (известного по сотрудничеству с Björk). Визуальные образы в реальном времени реагировали на движения исполнителей, стирая границы между телом и цифровым пространством. Ещё одним примером служит балет *Pixel* (2014) французской компании Adrien M & Claire B, где одиннадцать танцоров взаимодействуют с интерактивной графикой: пиксельное изображение оживает на полу и заднике сцены, имитируя природные явления и реагируя на движения артистов. Подобное слияние танца и компьютерной графики создаёт новый тип сценического опыта, в котором декорации становятся полноправными участниками действия.

Технология *motion capture* (система захвата движения) стала важным инструментом в развитии «цифрового балета». Она позволяет переводить движения танцовщика в цифровую форму для анализа или визуализации. В Мариинском театре был проведён эксперимент с применением этой технологии: хореограф Владимир Варнава исполнил фрагмент танца, записанный одновременно на видео и через костюм с датчиками движения¹⁴⁵. На основе полученных данных планируется создать мультимедийный номер, где движения исполнителя воспроизводятся графическими элементами¹⁴⁶. Подобные эксперименты соединяют живую хореографию и компьютерную анимацию, формируя гибридное сценическое пространство.

Ещё в 1990-е годы аналогичный подход использовал Уэйн МакГрегор: при создании спектакля *Sulphur 16* (1998) он применил

¹⁴⁵ Балет в виртуальной реальности: как новые технологии меняют классическое искусство. URL: <https://news.itmo.ru/ru/news/7518/null/null/>.

¹⁴⁶ Там же.

программу *Poser* для моделирования движений виртуального танцовщика, впоследствии перенесённых на живых артистов¹⁴⁷. Эти опыты подтверждают преемственность идей Каннингема и развитие концепции цифровой помощи в хореографическом процессе. Особое направление «цифробалета» связано с использованием искусственного интеллекта (AI) и алгоритмов машинного обучения. Современные системы способны анализировать существующий танцевальный материал и генерировать новые движения на его основе. Одним из наиболее ярких примеров является проект *Living Archive* (2019) Уэйна МакГрегора, созданный при участии лаборатории *Google Arts & Culture*. Нейросеть была обучена на видеозаписях двадцатипятилетнего архива постановок хореографа¹⁴⁸. Получив знания об индивидуальной пластике МакГрегора, алгоритм в реальном времени предлагал варианты продолжения каждой фразы. Хореограф и танцовщики вступали в диалог с системой, выбирая и развивая понравившиеся решения — происходила своеобразная со-креация человека и алгоритма. В итоговом спектакле движения, сгенерированные искусственным интеллектом, исполнялись живыми артистами и сопровождалась абстрактными визуализациями. Дизайнер постановки Бен Куллен Уильямс подчеркнул идею «танца как кода», создав сценическую инсталляцию из световых и графических структур, порождённых алгоритмом¹⁴⁹. *Living Archive: An AI Performance Experiment* стал одним из первых балетных проектов, где искусственный интеллект выступает полноправным соавтором, расширяя границы хореографического воображения.

Творчество Уэйна МакГрегора в целом представляет собой системное исследование пересечения искусства, науки и технологий. Начиная с 1990-х годов его работы включали кибернетические и телематические постановки. Спектакль *The Millennium* (1997) отличался использованием 3D-графики и «киберпейзажа» в декорациях, а *Aeon* (2000) демонстрировал взаимодействие реальных и цифровых тел, транслируемых

¹⁴⁷ When Technology Met Wayne McGregor — Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/story/when-technology-met-wayne-mcgregor-studio-wayne-mcgregor/fgUhvjdjg-9RMuw?hl=en>

¹⁴⁸ Living Archive: An AI Performance Experiment - Studio Wayne McGregor. URL: <https://waynemcgregor.com/productions/living-archive>

¹⁴⁹ Там же.

онлайн¹⁵⁰. В постановке *Nemesis* (2002) на сцене появились голограммы, танцующие рядом с исполнителями, использующими протезы и экзоскелеты – своеобразная метафора симбиоза человека и технологии. В дальнейшем МакГрегор сотрудничал с нейрочёными и когнитивистами (Ф. Барнард, Д. Кирш, С. де Ла Хунта) при создании «хореографического языкового агента» – системы, генерирующей танцевальные фразы, что привело к появлению спектакля *Entity* (2008). Эти примеры демонстрируют эволюцию «цифробалета» – от первых компьютерных программ до использования искусственного интеллекта и биотехнологий в хореографическом творчестве.

Эксперименты в области «цифробалета» активно развиваются и в России. Помимо инициатив Мариинского театра, появляются постановки на стыке балета и медиа-искусства. Хореографы нового поколения, такие как Юрий Смекалов и Владимир Варнава, осваивают возможности VR-пространства и мультимедиа, экспериментируя с новыми формами сценического выражения¹⁵¹. Таким образом, феномен цифробалета приобретает международный масштаб, объединяя различные школы и технологии – от проекционных сценографий до полностью виртуальных танцевальных инсталляций.

Цифровизация балета повлияла не только на способы постановки и показа, но и на методы исследования и архивирования танца. Традиционно балет считался эфемерным искусством, ускользающим от полного документирования: нотационные системы, например нотация Лабана, давали лишь условную схему движения, а видеозаписи долгое время оставались фрагментарными. В цифровую эпоху ситуация изменилась – появились обширные цифровые архивы и инструменты, позволяющие анализировать хореографию на новом уровне.

Одним из важнейших проектов в этой области стал Motion Bank, инициированный хореографом Уильямом Форсайтом. Реализованный в 2010–2013 годах, он был направлен на создание онлайн-«танцевальных партитур» – детализированных цифровых записей

¹⁵⁰ When Technology Met Wayne McGregor – Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/story/when-technology-met-wayne-mcgregor-studio-wayne-mcgregor/fgUhvjdjg-9RMuw?hl=en>

¹⁵¹ Балет в виртуальной реальности: как новые технологии меняют классическое искусство. URL: <https://news.itmo.ru/ru/news/7518/null/null/>

хореографии приглашённых постановщиков¹⁵². С помощью множества видеокамер и датчиков (включая технологию *Microsoft Kinect*) команда проекта оцифровывала движения исполнителей, превращая танец в массив данных. Далее эти данные анализировались и визуализировались специалистами в области компьютерной графики и интерактивного дизайна, что позволило «перевести» хореографию в цифровую знаковую систему. Форсайт формулировал задачу как создание «библиотеки движения», открытой для исследователей и практиков хореографии будущего. В рамках проекта были оцифрованы работы таких хореографов, как Дебора Хэй, Джонатан Бёроуз, Бебе Миллер и др., при сотрудничестве с исследовательскими центрами – Лабораторией компьютерных искусств ACCAD при Университете Огайо и Институтом Фраунгофера в Германии. Помимо самих «партитур», появились визуализации, построенные на основе данных движений, – своеобразные произведения на стыке танца и цифрового искусства¹⁵³. Motion Bank стал одним из первых шагов к превращению танца в объект данных, пригодный для хранения, обмена и аналитики.

Ещё ранее Форсайт запустил проект *Synchronous Objects* (2009), посвящённый балету *One Flat Thing, reproduced*. Здесь хореография была представлена как комплекс данных, из которых создавались интерактивные визуальные объекты: графики, анимации и диаграммы взаимосвязей движений. Девиз проекта – «От танца к данным, а затем к объектам»¹⁵⁴. Авторы стремились не просто задокументировать постановку, но переосмыслить её как источник информации, открытый для анализа в разных дисциплинах¹⁵⁵. Интерактивные инструменты *Synchronous Objects* позволяли выявлять скрытые хореографические структуры и визуализировать композиционные закономерности, смещая акцент с фиксации и хранения на генерацию нового знания. Такой подход, представляющий танец как совокупность данных и алгоритмов,

¹⁵² Motion Bank Creates An Archive Of Dancer's Movements. URL: <https://www.vice.com/en/article/motion-bank-creates-an-archive-of-dancers-movements/>.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Synchronous Objects Archive Site. URL: <https://synchronousobjects.osu.edu/>

¹⁵⁵ Там же.

фактически положил начало направлению цифровых танцевальных исследований.

Развитие подобных проектов совпало с появлением междисциплинарного направления *Dance Studies* на стыке с Digital Humanities. Исследователи разрабатывают новые методы анализа танца с применением цифровых инструментов. Среди них – аннотированные видеозаписи (annotated video), где к видеоматериалу прикрепляются метки и комментарии, позволяющие детально исследовать структуру движения; цифровые архивы, содержащие оцифрованные программы, рецензии, записи спектаклей и базы данных¹⁵⁶. Использование больших массивов данных и алгоритмов машинного обучения открывает возможность сравнивать интерпретации одного балета, проследивать эволюцию стиля хореографа или выявлять характерные «стили» движений разных школ.

Современные цифровые архивы становятся не только хранилищем, но и исследовательской лабораторией. Такие ресурсы, как Dance Digital Archives или коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки, позволяют изучать редкие постановки дистанционно, замедлять видео, делать разметку и проводить количественный анализ движений. Алгоритмические методы дают возможность визуализировать хореографические структуры, как это было реализовано в *Synchronous Objects* для анализа «контрапункта» (counterpoint)¹⁵⁷ и ритмических рисунков¹⁵⁸, а также синтезировать новые вариации на основе статистических моделей. Таким образом, танец в цифровую эпоху становится объектом системного анализа, сопоставимого с текстами

¹⁵⁶ Никифорова Л. В. Новые направления в исследованиях танца: dance studies и digital humanities. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-napravleniya-v-issledovaniyah-tantsa-dance-studies-i-digital-humanities>

¹⁵⁷ В инструменте Counterpoint Tool представлены понятия выравнивания (alignment) и контрапункта (counterpoint) в интерактивной среде. Для этого объекта был создан алгоритм генерации паттернов, который управляет движением виртуальных «виджетов», вращающихся и перемещающихся в пространстве. В исходной версии инструмента пользователь мог взаимодействовать с этими виджетами, выстраивая между ними отношения действий с различной степенью унисона и различия. Ползунки и кнопки интерфейса позволяли задавать количество и масштаб виджетов, влиять на их движение, а также включать или отключать метки выравнивания, отображающие совпадения движений.

¹⁵⁸ Synchronous Objects Archive Site. URL: <https://synchronousobjects.osu.edu/>

или музыкальными произведениями, что ранее было невозможно из-за его эфемерной природы.

Вместе с тем, цифровизация танца ставит и методологические вопросы. Насколько адекватно цифровые данные передают живое движение? Не теряются ли тонкие нюансы пластики при переводе её в визуальные объекты или программные языки? Исследователи алгоритмической эстетики отмечают появление новых форм хореографического искусства – танц-перформансов и цифровых инсталляций, существующих исключительно в виртуальной среде¹⁵⁹. Это требует выработки новых теоретических подходов, сочетающих знания о теле и движении с методами программирования и эстетики.

Несмотря на эти вызовы, очевидно, что цифровая среда открыла перед наукой о танце невиданные ранее возможности. Взаимодействие балета, технологий и анализа данных породило новые формы документации, изучения и интерпретации движений. Тем самым танец утвердился не только как художественная, но и как исследовательская категория, включённая в современный междисциплинарный научный контекст.

Цифровая эпоха радикально изменила природу балетного искусства. Сегодня балет существует не только на сцене, но и в цифровой среде, где медиа становятся частью художественного языка. Феномен цифробалета отражает новую фазу развития хореографии – синтез тела, технологии и алгоритма, в котором балет осваивает формы виртуальной реальности, искусственного интеллекта и интерактивного медиа.

Можно осторожно предположить, что цифровизация всё-таки не разрушает классическую традицию, а трансформирует её, открывая новые эстетические и исследовательские возможности. Проекты Мерса Каннингема, Уэйна МакГрегора, Уильяма Форсайта и Мариинского театра демонстрируют, как технологии меняют хореографию – от генерации движений до создания иммерсивных VR-постановок и цифровых архивов. Балет становится лабораторией для экспериментов, где рождаются новые принципы пластики, сценического пространства и восприятия. Цифровые медиа не только расширяют художественную палитру,

¹⁵⁹ Уймина О. И. Новые объекты исследования в алгоритмической эстетике: танц-перформанс и хореографическая арт-практика // Сибирский философский журнал. 2024 Т. 22, № 1. С. 82–95.

но и формируют новый тип зрительского опыта. Балет становится интерактивным, многослойным, персонализированным. Зритель уже не наблюдает, а соучаствует, перемещаясь из зала в виртуальную сцену.

Культурные последствия цифровизации выходят за рамки эстетики. Балет демократизируется, становится доступным широкой аудитории через онлайн-платформы и трансмедийные форматы. Одновременно цифровая среда обеспечивает сохранение и исследование наследия, превращая танец из эфемерного явления в анализируемый и передаваемый массив данных.

Таким образом, формат цифробалета – это не утрата традиций, а сохранение и развитие. Как когда-то фотография изменила живопись, цифровые технологии изменили балет, сохранив его суть – выразительность человеческого тела. Балет XXI века остаётся искусством движения, но теперь он рассказывает свои истории новым языком – языком света, данных и медиатехнологий.

2.5 СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ОПТИКЕ АДЕПТОВ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

Обратимся здесь к проблеме профессиональной критики спектаклей современного танца в России, которая во многом обуславливается доминированием классических балетных представлений о структуре и эстетике сценической хореографии. По целому ряду причин современный танец не вписывается или сознательно обходит традиционные рамки репрезентации своих произведений, что часто крайне негативно отражается на критических статьях и отзывах балетного комьюнити.

Ставя во главу угла вопросы тела, пространства, времени, идентичности и самоидентичности, роли зрителя и прочее, этот танец по существу постоянно экспериментирует, тем самым вводя сконцентрированный на установленных и проверенных правилах презентации балетного спектакля взгляд балетоведов в диссонанс или даже неприятие.

Зачастую отсутствие основополагающих маркеров, позволяющих традиционной балетной среде отделять *профессиональное* от *любительского*, делает для них современный танец практически *вещью в себе*, тем, что либо воспользуется вековыми достижениями балетного театра

и станет его достойным дополнением, либо, как они ошибочно полагают, будет существовать и дальше на позициях любительства.

Вопрос о критике современного танца¹⁶⁰ постоянно поднимается в профессиональных хореографических кругах, что связано с одной стороны – с его неопределённостью, а с другой стороны – с необходимостью методологического понимания, формирующих его «лицо», специфики глубинных процессов. По многим причинам современный танец окончательно закрепил себя в широком профессиональном хореографическом образовании, что в какой-то степени поставило его в один ряд с танцем классическим. То развиваясь в противовес классическому балету¹⁶¹, то что-либо заимствуя у него, то вовсе находя альтернативные пути следования, современный танец отринул идею оценивания классического хореографического искусства через призму, противоречащую его общепризнанной канонической структуре. В свою же очередь, не без основания стоя на высоких позициях своих завоеваний и оценивая эти позиции как необходимый базис для любого хореографического произведения, классический балет в лице его профессиональных критиков, балетмейстеров и танцовщиков берет на себя функцию главного цензора работ современного танца. В этой связи представляется важным рассмотреть следующие аспекты их критического взгляда:

1. Какие ключевые точки внимания определяют классическое понимание танцевального спектакля, и в чём они входят в диссонанс с современными подходами и форматами?
2. Что остаётся за пределами восприятия профессиональной балетной среды при просмотре перформансов современного танца?
3. Какова роль зрителя в представлении балетного комьюнити?

Следует сказать, что речь пойдёт не о разборе составных частей классического понимания танцевального спектакля, а о точках притяжения, которые определяют подход балетной среды к критике современного танца. При ознакомлении и сопоставлении различных рецензий

¹⁶⁰ Вид танцевальной/движенческой выразительности, в основе которой принцип непрерывного развития на логически сформированных основаниях (танец модерн, постмодерн, танцтеатр и т.д.) и размываний собственных рамок

¹⁶¹ Под классическим балетом мы будем понимать систему взглядов на хореографическое искусство, подчиненных очень строгим аспектам: методике преподавания, формообразованию, драматургическому (нарративному или музыкальному) подходу к постановке и пр.

современных постановок со стороны тяготеющих или специализирующихся на классическом балете критиков, отчётливо проступает первостепенная черта их профессионального взгляда – техническое исполнение, высоко-стандартизированная физиология исполнителей / солистов, эмоциональная проявленность. Так, оценивая работу израильтянки Шарон Эяль, поставленную на труппу Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Александр Фирер, с одной стороны, пишет о «бесполох», слитых воедино гипнотическим движением танцовщиков, с другой – не может пройти стороной приглянувшихся ему исполнителей: «Отдавая должное всем танцовщикам массовых сцен, приметнее всё же – высокий, естественный, броский и вольный Леонид Леонтьев, вышагивающая страусом, одержимая, длинноногая Оксана Кардаш и приковывающий внимание своим пластическим присутствием Максим Севагин»¹⁶². Подобная классическая традиция критики танцевального спектакля продолжает обнаруживать себя у данного автора и в рецензии на спектакль «Kaash» британца бангладешского происхождения Акрам Хана, поставленный так же на труппу музтеатра: «Блестит в спектакле неожиданно азартный и эротичный Дмитрий Соболевский, который чувствует себя комфортно в новой для него хореографии и, полностью раскрепощаясь, демонстрирует гармонию движения, безусильность и легкость в исполнении, сочетая их с внутренней, какой то животной мощью»¹⁶³.

Такая сконцентрированность на отдельных исполнителях и солистах никоим образом не является предосудительным, однако их роли для глубинно-идейного понимания произведения чаще всего кардинально разнятся у современного танца и классического балета. Здесь так же обнаруживает себя именно традиция классической балетной критики, первостепенно выделяющей исполнителей–звезд, в то время как в современном танце его модернистские корни продвигают на передний план хореографа–звезду¹⁶⁴ и ещё чаще – само событие, то есть спектакль или перформанс.

¹⁶² Фирер А. Танцбросок на Восток // Балет. 2021. №3 (228). С. 10–11.

¹⁶³ Там же. С. 11.

¹⁶⁴ Стоит сказать, что всё больше современный танец ищет горизонтального сосуществования и сотворчества хореографа и танцовщиков, или же всё чаще танцовщики и являются одновременно хореографами

При критике того или иного произведения современного танца, как и при критике классического балета, необходимо обладать колоссальным набором знаний, сложность которых заключается в их разрозненности, противоречиях и запутанности. Для того, чтобы критиковать это искусство, его нужно любить и постоянно исследовать. Известный балетовед и главный редактор журнала «Балет» Валерия Иосифовна Уральская в своей критической статье «Воронеж – платформа обновления» обсуждает работы современных российских хореографов, поставленных на труппу Воронежского театра оперы и балета. Профессиональный, классически ориентированный взгляд автора невольно выделяет ряд вопросов, которые поднимают на поверхность уже архаичное, структурное восприятие так называемого современного искусства XX века. Так, Уральская задается вопросом: «...почему для воплощения современных танцев темы выбираются из давнего прошлого мировой культуры?»¹⁶⁵. Критик призывает современных хореографов исследовать и вдохновляться современностью, по-видимому не подозревая скорее модернистскую черту своего высказывания, где кроется, как упоминает сам автор, личный взгляд художника на катаклизмы времени. Образцы актуального современного танца уже давно не стремятся объяснить или откровенно и прямолинейно показать проблемы современного общества, но своего рода вступить в мета-разговор с прошлым, настоящим и даже будущим, используя не модернистские методы сюжетности и психологизма, не постмодернистские отсылки к прошлому с намерением собрать их в коллаж с сегодняшним днем, а человеческое тело как субстанцию сохранения всего вышеперечисленного. Классически ориентированный взгляд критика желает обнаружить узнавание форм даже там, где это не подразумевается. «Если говорить о языке, - пишет Валерия Иосифовна о работе «След» Константина Кейхеля- он с моей точки зрения близок стилю Мерса Каннингема, когда происходит пластическая кантилена – «перекатывание капли из тела в тело» со сложной партитурой движений...»¹⁶⁶. Подобное наблюдение удивительно, ведь, основанный на методе случайности,

¹⁶⁵ Уральская В. И. Воронеж – платформа обновления // Балет. 2021. №3 (228). С. 22–24.

¹⁶⁶ Там же.

хореографический язык и композиционный принцип Каннингема далек от кантиленности и общей слаженности работ Кейхеля. Однако в данном ключе нам важен сам факт поиска узнавания в противовес созерцанию действия.

Сформировавшийся и воспитанный в классической традиции взгляд на искусство танца вероятнее всего будет стремиться к эстетически допустимому варианту выразительности, своего рода узнаванию, а также к драматургическому развитию некоего «сюжета» идеи. На форумах и обсуждениях спектаклей современного танца присутствует неприятие со стороны балетоведов именно коллажного построения работ, однако такие движенческие высказывания, которые основываются лишь на теле и постепенном развитии лейтмотивного, даже минималистичного движения, периодически, хоть и не часто, вызывают у такого классически ориентированного взгляда поощрение. Удивительный эффект последнего всё-таки связан с профессиональной способностью такой критики увидеть смыслы в драматургическом развитии телесного высказывания, даже если оно абстрактно. Именно в драматургии, помимо телесной выразительности, балетовед видит главный смысл хореографического искусства: «Спектакль – это не просто набор движений, перемежающихся с эпизодами бытового действия или с чем-то еще. Спектакль – это драматургия, то есть сочетание этих эпизодов должны рождать внутреннее драматургическое переживание. Только тогда спектакль интересно смотреть, независимо от его содержания»¹⁶⁷. Коллажная же структура работы требует другой угол взгляда на него, подразумевающий активное участие зрителя в восприятии и интерпретации.

Художественная свобода современного танца обуславливается бесконечным кругом интересов хореографов и столь же обширным многообразием подходов репрезентации своих спектаклей и перформансов. Так, молодые российские хореографы в блиц-интервью для «Альманаха международного фестиваля современного танца "Открытый взгляд"»¹⁶⁸ определяют кардинально различные установки

¹⁶⁷ Вольфович Т. Простенько, но, может быть, со вкусом? // Балет. 2021. №3 (228). С. 26–27.

¹⁶⁸ Альманах международного фестиваля современного танца «Открытый взгляд». СПб, 2020.

для зрителя, танцовщика и автора, что безусловно усложняет зрительское восприятие, которое заведомо нацелено на определённые «правила игры». Объясняя область своих творческих интересов, Дарья Плохова говорит: «Мой танец состоит из разных кодов, сочетания несочетаемого... буквально дурного вкуса для работы современного танца... я все думаю, что живу в окружении совершенно разных миров, разных людей, эстетик, визуальностей, вкусов... что это нагромождение может принести зрителю, я не знаю. Это разные люди, у которых разный опыт и вкус. Но я немного устала от того, что современное художественное произведение интерпретирует мир как чистый, замкнутый и не пересечённый»¹⁶⁹. Таким образом, большинство работ современного танца нацелены на перманентное исследование широкого диапазона вопросов, что в свою очередь нивелирует классически ориентированные критические коды, которыми пользуются балетоведы. Тем самым, виртуозность может быть нарочито заменена «уязвимым телом», драматургия заменена коллажностью или лишена важных составляющих, а нарративность напрочь отсутствовать.

Неоднозначность оценивания произведений современного танца также связана с неограниченностью художественных медиумов и инструментария, который тот использует для реализации своих идей. Если в классическом или неоклассическом балете танцовщик является проводником идеи или истории через свою безупречную виртуозность и актерские дарования, то в спектаклях современного танца исполнитель может обладать более широким набором средств воздействия на зрителя. В описании к своей работе «Loor» Елизавета Тарабанова отмечает: «В процессе создания мы задавались вопросами: что такое время? что значит поздно? что такое дежавю и как мы ощущаем себя в моменте? Эта идея получила воплощение в световом решении. Танцоры создают камерное сценическое пространство, управляя световыми приборами на протяжении всего спектакля»¹⁷⁰. Таким образом, танцовщики и их тела в этом спектакле выступают не столько источником и гарантом

¹⁶⁹ Альманах международного фестиваля современного танца «Открытый взгляд». СПб, 2020. С. 82.

¹⁷⁰ Буклет Санкт-Петербургского фестиваля современного танца «Пятилетка». СПб, 2022. 32 с.

выразительности, сколько «строителями» живого сценического пространства, становящегося для зрителя главным действующим лицом.

Другим представителем российского современного танца, также выделяющим пространство наряду с исполнителями, является Константин Кейхель. Через такое световое «оживление» сцены вкупе с минималистичным повторяющимся движением хореограф предлагает зрителю медитативное созерцание: «Эхо – абстрактный пейзаж, вовлекающий в медитацию посредством музыки, света и хореографии. На сцене только тела артистов, объекты, символизирующие тщетность нашего существования. Их жизнь не заканчивается, а находится в постоянном изменении, обновляясь любое количество раз»¹⁷¹. Таким образом, следующей особенностью критического взгляда классической балетной среды будет игнорирование пространственно-временных решений, в которых хореография наряду с музыкой или её отсутствием, светом или его отсутствием, бытовым движением или неподвижностью, вовлечением зрителя и прочим занимает лишь одну из позиций.

Феномен современного танца заключается в его «художественной открытости»¹⁷², которая, как пишет Басин Е. Я. в исследовании «Полнота как эстетическая категория», осуществляется в своей многозначности через активно воспринимающего субъекта¹⁷³. В этом смысле логический, причинно-следственный анализ танцевального произведения, в основе которого лежит узнавание, техническая оценка мастерства исполнения и композиционного построения, не является для современного танца корректным в должной мере.

Об активном взаимодействии аудитории с танцевальным произведением говорят и многие зарубежные исследователи совершенно далёких областей знаний. Так, на ванкуверской конференции 2011 года, посвящённой исследованиям человеческих реакций через различные вычислительные системы, был представлен доклад, где за основу

¹⁷¹ Буклет Санкт-Петербургского фестиваля современного танца «Пятилетка». СПб, 2022.

¹⁷² Понятие, предложенное итальянским семиотиком Умберто Эко в работе «Открытое произведение»

¹⁷³ Ахметбекова Д. М. Восприятие спектаклей современного танца и готовность зрителя к диалогу с автором // Мир культуры: искусство, наука, образование. Челябинск, 2020, Вып. 9. С. 62–66.

восприятия были взяты реакции «неподготовленного зрителя» на современный танцевальный перформанс¹⁷⁴. Многие испытуемые отмечали, что чувствовали уныние или замешательство в связи с отсутствием того опыта, который возникал при появлении в танце разговора или других нетрадиционных для данного искусства инструментов выражения идеи¹⁷⁵. Авторы доклада также заключают, что активное взаимодействие аудитории с произведением искусства чаще всего ассоциируется с положительной валентностью, в то время как внимательность и заинтересованность зрителя может проистекать и из негативных реакций – отвращения, страха или злости¹⁷⁶.

Феномен современного искусства, каким мы его знаем с начала XX века, одним из главных своих завоеваний называет свободу восприятия, интерпретации, призывая зрителя к самостоятельности и не требуя от него неременной благосклонности. Конечно, и здесь скрывается много подводных камней, но речь не об этом! Современный танец всё больше предлагает зрителю «событие», которое он мог бы осознать, как свой непосредственный, часто физический опыт. Динара Ахметбекова приводит мнение Виктора Бычкова в работе «Эстетика» о таком способе глубокого восприятия для дальнейшего понимания и анализа произведения, как «ощупывание»: «При этом ощупываются они в основном не тактильно..., но визуально, аудио- и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупывает взглядом, активно размышляющим сознанием»¹⁷⁷. Таким образом, произведения современного танца часто становятся своего рода «тактильным» искусством, в котором понятие «телесности» занимает равнозначную позицию наряду с созданием хореографического языка. Участницы танцевального кооператива «Айседорино горе» Дарья Плохова и Александра

¹⁷⁴ Latulipe, C., Carrol, E.A., Lottridge, D. Love, hate, arousal and engagement: exploring audience responses to performing arts // Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Vancouver BC, Canada: ACM, 2011. P. 1845–1854.

¹⁷⁵ Там же. С. 1852.

¹⁷⁶ Там же. С. 1846.

¹⁷⁷ Ахметбекова Д. М. Восприятие спектаклей современного танца и готовность зрителя к диалогу с автором // Мир культуры: искусство, наука, образование. Челябинск, 2020, Вып. 9. С. 62–66.

Портянникова задаются вопросами о не только возможности передачи информации посредством тела, но и о том, как совершается связь с другими телами¹⁷⁸. В их представлении современный танец прежде всего о современном теле, которое существует в историческом и социокультурном контекстах. Это обстоятельство, говорят девушки, по понятным причинам не учитывается классическим балетом, скрыто или открыто влияющем на профессиональный и любительский ландшафт российского танцевального сообщества.

В эпоху стремительных технологических изменений человеческая телесность неизбежно адаптируется к новым вызовам и возможностям, меняя и свое отношение к эстетике и политике существования. *Вчувствование* в окружающее происходит независимо от наших интеллектуальных установок, и современный танец, стремящийся к откровенному разговору с собственной телесностью и к коммуникации с другими телами, если и использует образность и даже нарративность, то скорее как откровенную маску, не прячущую, а демонстрирующую контраст живого присутствия. В этой связи, цель современного танца в проявлении «здесь и сейчас», во включении тела (читай – осознанности) самого исполнителя и через него – зрителя. «Так вот, метапослание современного танца – это реальное действие/движение тела в разных модусах его существования от биологического до гиперреального»¹⁷⁹.

Живой человеческий опыт через проявление уникальной телесности и погружение себя в некие «физические испытания», а также прямую связь с постоянно изменяющейся реальностью транслирует в своем творчестве казанский хореограф Нурбек Батулла. Рассказывая о танц-перформансе «Sak-Sok», он лишь упоминает о положенном в основу работы сюжете татарского байта о братьях-близнецах, но все больше отмечает важность личного переживания исполнителей, которое перманентно присутствует и неразрывно связано с современной реальностью: «В день премьеры Sak-Sok шла Вторая Карабахская война. Новости и видеорепортажи с места событий ужасали: конфликт между

¹⁷⁸ Плохова Д., Портянникова А. Тело-медиум: диалоги «Айседорино горе» // Художественный журнал. Танец в музее: Artguide Edition ООО «Арт Гид», М., 2017. №103. С. 111–115.

¹⁷⁹ Издание XXIV Международного фестиваля современного танца «Open Look». СПб, 2022. № 24. С. 115.

азербайджанцами и армянами вокруг Нагорного Карабаха разворачивался очень жестоко. Кровавопролитно. Страшно. В этот день лично для меня Sak-Sok был про агрессию, про борьбу, про невозможность коммуникации. А ещё – про моих внутренних демонов, которые бушуют. Про мою внутреннюю с ними войну»¹⁸⁰. Углубляя свое высказывание, Нурбек Батулла продолжает: «В танцперформансе Sak-Sok герои – я, Нурбек Батулла, и мой товарищ Марат Казиханов, – не играем братьев. На основе сюжета о братьях-близнецах мы совершаем свой ритуал – погружаем себя в сложные физические испытания. Чтобы Нурбек что-то понял про себя. И чтобы Марат что-то понял про себя. Мы пытаемся таким образом помочь прежде всего себе. Это важно знать: мы не сможем никому помочь, пока не поможем себе»¹⁸¹. Таким образом, сливая воедино искусство и реальность, многие хореографы современного танца будто говорят, что для них не существует не то чтоб четвёртой стены, но и остальных трёх, что в свою очередь делает их танцевально-движенческие произведения интерактивными, не вовлекая зрителя напрямую. В этом контексте опорные доминанты классической балетной критики в отношении данного хореографического искусства должны быть заменены на кардинально другой угол зрения, открыться новому художественному опыту.

Несмотря на то, что в классическом балете всё заточено на безошибочное распознавание образов¹⁸², строгое следование причинно-следственным связям, а этические категории выражаются через эстетические, где зло безобразно, а порядок преподносится через идеальный синхрон¹⁸³, он, тем не менее, не прост для понимания. Как пишет Ольга Сорокина: «Можно сказать, что ценитель балета – обязательно его знаток. А теперь, если аккуратненько попробовать перейти к языку: понимание языка классического танца, передаваемое от поколения к поколению, причисляет вас к касте избранных... Несмотря на то, что этот

¹⁸⁰ Издание XXIV Международного фестиваля современного танца «Open Look». СПб, 2022. № 24.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Уймина О. И. Искусство современного танца в культуре информационного общества // Диссертационная работа: Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург. 2020.

¹⁸³ Там же. С. 26.

язык, как и любой другой, является средством коммуникации, – говорит он о тех вещах, о которых на другом языке сказать нельзя. Но на этом языке можно общаться с другими избранными»¹⁸⁴. Классический балет самодостаточен, универсален и неизменен: его язык доведен до совершенства, а смыслы всегда прямолинейны и редко когда неоднозначны. Его зрителям не важен контекст подготовки спектакля, а исполнители являются скорее проводниками эстетики, виртуозности и идейных образов. Это танцевальное искусство в массе своей недоступно простому обывателю прежде всего на уровне языка, а так как телесность классического балета противоположна современной реальной телесности, то не происходит подключения и на кинестетическом уровне.

Современный же танец, имея в виду весь прошлый опыт и не останавливаясь в своем формировании, не просто обладает и учитывает контекст, в котором зародился и существует, но постоянно пытается преодолеть препоны, которые так или иначе устанавливает любое искусство перед зрителем. Демократичность современного танца прежде всего связана с попытками так или иначе вовлечь зрителя в коммуникацию через равноправное телесное общение. Однако метауровень, в котором неизбежно существует этот вид искусства, также требует от своего реципиента того или иного вовлечения в многочисленные культурные, национальные, политические, социальные слои. Постоянное изучение и заигрывание с актуальными философскими, общественными и художественными течениями, сформировало современный танец, как разнонаправленное и неоднозначное явление. Классический же балет, ввиду своего статуса, контекста формирования и становления, неизбежно является замкнутой системой, не учитывающей по большому счету ни мир за окном, ни существование современного искусства в этом самом мире. Как пишет О. Сорокина: «...классическое искусство в некотором смысле медиум, позволяющий нам общаться с предками, иногда даже далёкими. Это древний язык, погружаясь в который мы воспринимаем мир так же, как это делали они»¹⁸⁵. Таким образом, классический балет в корне статичен и нацелен на свое сохранение, что, как мы наблюдаем, часто

¹⁸⁴ Сорокина О. Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культуры. URL: <http://bodyword.spb.ru/text4.htm> (дата обращения 07.10.2021).

¹⁸⁵ Сорокина О. Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культуры. URL: <http://bodyword.spb.ru/text4.htm> (дата обращения 07.10.2021).

выражается в неприятии другого подхода к композиции, хореографии и оцениванию произведений.

Многое из всего вышесказанного недвусмысленно показывает, что смотреть современный танец не то же самое, что классический балет. Надо признать, что поклонники и знатоки классического танца, будучи зрителями, чаще всего имеют устоявшиеся мотивации, убеждения и ожидания. Предсказуемость результата восприятия, обеспечивающая реципиента определенным набором чувств, эстетического удовольствия и, возможно, спокойствием, является главным стимулом посещения балетного театра. О подобном механизме восприятия пишет Рудольф Арнхейм в работе «Искусство и визуальное восприятие»: «... простота результирующего опыта зависит также и от: а) простоты стимула, из которого возникает модель восприятия; б) простоты значения, которое передает объект восприятия; в) взаимозависимости значения и результата восприятия; г) психологической «установки» воспринимающего субъекта»¹⁸⁶.

Современный же танец в своем многообразии и непредсказуемости с лёгкостью отдал зрителю власть и ответственность определять для себя грани перцепции и интерпретации, являющиеся, как пишет Беатриче Вольбеа (Beatrice Volbea), «динамичной, сложной, интеллектуальной системой»¹⁸⁷. В этом отношении зритель современного танца может быть поощрён, побужден или даже спровоцирован на такое активное движение от пассивного восприятия информации к активному. На эту тему в 2008 году вышла интересная статья в «Нью Йорк Таймс», где описывался перформанс «Сублимация – это мы» хореографа Лучианы Ачагар (Luciana Achugar)¹⁸⁸. Вместо главной сцены – репетиционный зал, вместо прямого созерцания – наблюдение через зеркала, которые являются своеобразным табу на репетициях и которые, при этом, содержат образ самокритики танцовщиков во время технических классов. Эта тонкая деконструкция включает в поле своего зрения

¹⁸⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: БТК им. И. А. Бодуэ де Куртенэ, Благовещенск, 2000.

¹⁸⁷ Volbea B. Contemporary Dance between Modern and Postmodern // Theatrical Colloquia, 2018. P. 307–315.

¹⁸⁸ La Rocco C. The Audience is involved The Mirror Crucial // The New York Times, 2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/10/26/arts/dance/26igro.html>.

и изнанку профессиональной деятельности, и постоянно пересекающие друг друга, но не напрямую, мотивации присутствия зрителя и исполнителей, и интимность рабочего пространства, в зеркалах которого зритель встречается в том числе и с самим собой, а танцовщики «как на ладони» во всех смыслах. Безусловно, подобные условия не оставляют безучастным никого, что всегда сопряжено с риском нестабильности зрительской реакции. Так, Мелани Маар (Melanie Maar), на тот момент протанцевавшая в труппе Ачагар шесть лет, нередко отмечала осуждение у той или иной аудитории. В итоге, мы замечаем, что современный танцевальный перформанс не отвечает за стабильность восприятия зрителя, не предлагает ему определённую чувственную систему и далеко не всегда его удовлетворяет в привычном смысле этого слова. Как отмечает Вольбеа, этот вид искусства скорее направлен на получение нового эстетического опыта, причем с обеих сторон¹⁸⁹.

Не стремящийся зафиксироваться и определиться, постоянно экспериментирующий и рефлексирующий современный танец, по сути, требует открытого, но не менее подготовленного («насмотренного») реципиента, способного к интуитивному восприятию зачастую «неузнаваемых» моделей телесности и понимающему, что поле интереса хореографов и танцовщиков может лежать и за пределами хореографии как таковой. О подобной заинтересованности в исследовании телесности через эстетику современного пластического визуального театра пишет Н. В. Курюмова: «Как правило, ситуация связана с тем, что обычное, «реальное» тело оказывается поставленным в сложную для него экстремальную ситуацию и «работает» в определенные моменты на пределе психофизических возможностей. В связи с чем, танец становится не столько воплощением неких образов и отношений, сколько исследованием сущностных основ телесности самого перформера, подводя «художественное» к границе с непосредственным телесным»¹⁹⁰.

Итак, современный танец как неотъемлемая часть современного искусства уловил основное веяние новейшей истории – невиданную прежде скорость общественных, политических, экономических

¹⁸⁹ Volbea B. Contemporary Dance between Modern and Postmodern // Theatrical Colloquia, 2018. P. 315.

¹⁹⁰ Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: автореф. ... к. культурологии: Ур. федер. ун-т. Екатеринбург, 2011. 25 с.

и социокультурных изменений. Тонко откликаясь на любые процессы в обществе, государстве, мироустройстве в целом, а также соединяя эти наблюдения с потребностями индивида и телесным откликом, adeпты современного танца стремятся постоянно обогащать свои произведения новым, найденным в ходе процесса исследования, телесным или пространственным опытом выразительности. Как и часто в истории, новые подходы не всегда сразу должным образом могут быть оценены. Более того, многие примеры таких подходов должны претерпевать количественную апробацию через показы так называемых «лабораторных» танцевальных показов или *work in progress*¹⁹¹. Безусловно, подобная процессуальность не лежит в поле интересов классически-ориентированного взгляда балетных критиков, видящих ценность танцевального спектакля в сочетании следующих профессиональных компонентов: виртуозность и харизма солистов, техника исполнения, сложенная драматургия сюжета или идеи, узнавание как гарант точного и безошибочного понимания происходящего на сцене. Все эти компоненты могут также присутствовать и в произведениях современного танца, однако уникальность и ценность этого феномена всё же лежит в области постоянного изменения и поиска.

В связи с тем, что современный танец убеждён в самоценности человеческого тела как такового, именно телесность является главной областью его интересов, что делает его не только ближе к зрителю, но открывает необъятное поле для исследования окружающей реальности. Данный подход окончательно и бесповоротно визуально меняет не только сам сценический танец и композицию, но и роль зрителя, предлагая ему не только созерцать и логически осмыслять, но «ощупывать» произведение. Этот новый чувственный опыт все ещё в массе своей лежит за пределами внимания балетных критиков, что делает подобные работы современного танца недоступными для их критического понимания, упирающегося в стену стандартов балетных и танцевальных спектаклей.

Не видя существенной разницы между хореографией и танцем как таковым, между телесностью и телом, балетная критика не распознает сущностные ориентиры постановщиков современного танца на такие

¹⁹¹ Формат сценических представлений, не доведённых до логически завершённого вида

проблемы, как пространство и время в рамках донесения часто абстрактных идей и замыслов. Почему неподвижность стала важной составляющей движения? Почему так называемое «затягивание» композиции порой необходимо для восприятия зрителя? Почему танцовщик современного танца не отделяет себя от реципиента, а напротив пытается ему в какой-то мере соответствовать? Подобные вопросы могли бы облегчить задачу оценивания перформанса современного танца перед профессиональной балетной аудиторией.

Глава 3. ВНЕСЦЕНИЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Третья глава нашего коллективного исследования содержит анализ различных художественных тенденций и практик, разворачивающихся условно «вне сцены»: это арт-объекты из области изобразительного искусства, анимационного и документального кино, оформительских стратегий и экспериментов на стыке науки, технологий и искусства. В качестве контекстуальных социокультурных феноменов мы также обращаемся к практикам коллекционирования, креативным индустриям и проектному мышлению, делая акцент на антропологическое измерение этих форматов творческой активности, задающих определённые модусы функционирования архитектоники современного искусства.

3.1 АНИМАЦИОННЫЕ АРТ-ПРАКТИКИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ: ОБРАЗ ПЕТРА I

В современном мире, где медиа определяют представления о реальности, погружаясь в виртуальное пространство, люди воспринимают действительность такой, какой она передана в визуальных и вербальных образах медиасреды. История занимает определяющее место в формировании мировоззрения современного человека, прошлое воспринимается как гарантия стабильности в постоянно меняющемся мире – то, что было, уже не изменишь, и оно действительно происходило в реальности, в отличие от актуальной виртуальной среды, где действительность превращается в иллюзию. Ценность прошлого имеет непроходящее значение и дает человеку укорененность в настоящем и надежду на будущее. В массовом сознании оно предстает через персонафицированные образы и исторические личности – зачастую мифологизированные, что составляет суть формирования коллективно разделяемых представлений о прошлом.

Одним из важнейших каналов исторической памяти, транслирующих образы прошлого, является мультипликация, наряду с другими формами медиа: кинематографом, телевидением, СМИ и т. д. Однако, сфера анимации остается наименее изученной в плане возможностей влияния

на конструирование представлений о прошлом. Между тем, мультфильм как художественная форма имеет мощный потенциал для трансляции представлений о прошлом, так как репрезентирует историю через ряд красочных визуальных приёмов. Являясь важной частью медиапространства, он становится носителем первичных исторических знаний и способствует формированию образа прошлого¹⁹². Мультипликация объединяет различные виды визуального искусства и обладает высоким потенциалом эмоционального и эстетического воздействия. Она стимулирует творческую активность, раскрепощает мышление, влияет на воображение и фантазию¹⁹³.

Базово рассчитанный на массового потребителя, мультфильм, помимо того, что носит развлекательный характер, преследует просветительские и воспитательные цели¹⁹⁴. И в сегодняшней современной отечественной аниматографии прослеживается интерес к национальной культуре и истории. Историческая анимация вписывается в массовую культуру и транслирует идеи национальной идентичности визуальными средствами, через репрезентацию ментальных характеристик персонажей как носителей определенной культурной традиции, воплощая внешнее сходство с исторической реальностью, воспроизводя атмосферу прошедших времен¹⁹⁵. В анимации формируется специфический художественный код, воспроизводящий символические маркеры национальных культурных ценностей, который создает иллюзию воссоздания прошлого таким, каким оно было в действительности. Упрощенные и уплощенные формы массовой культуры обеспечивают

¹⁹² Капорина Ю. В. Мультфильм как источник первичных исторических знаний // Евразийский союз ученых. 2017. № 3-2 (36). С. 6, 8.

¹⁹³ Галиуллина А. Ю. Мультипликация как средство обучения и патриотического воспитания когнитивная психология // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы III Международной научной конференции, Москва, 19 апреля 2019 г. М.: Учреждение высшего образования «Московский художественно-промышленный институт», 2019. С. 512.

¹⁹⁴ Гордиенко Я. С. Выразительные средства современной отечественной анимации // Апробация. 2016. № 3(42). С. 110.

¹⁹⁵ Измайлова Э. В. Визуальные технологии формирования идентичности в отечественной культуре детства // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 4(41) С. 52-56. DOI 10.30725/2619-0303-2019-4-52-56.

через мультипликацию восприятие национальных и общечеловеческих ценностей, что способствует развитию исторического мышления, предполагающего не столько информированность, сколько формирование позиционного отношения к событиям и фактам на основе нравственных принципов и убеждений¹⁹⁶. Таким образом, массовая культура не противостоит коллективной памяти, а включается в воспроизводство образов прошлого, используя свои специфические методы и потенциал.

Анимация, также как и сказка, существует на двух равноправных и взаимосвязанных уровнях: детском и взрослом. Детский уровень как бы маскирует значение сказки во взрослом контексте, однако, взрослый уровень определенным образом воздействует на ребенка, даже если это им и не осознается. Социальная, политическая либо историческая аллегория остается непонятной детям – прямым адресатам сказки, однако, она задает эмоциональный фон восприятия рассказываемых событий и закладывает модели поведения¹⁹⁷. Исторический мультфильм рассказывает историю на детском уровне, делая ее понятной каждому, но направлен на воспроизводство устоявшихся представлений о прошлом, созданных взрослыми.

Очевидно, что наиболее клишированным периодом российской истории, нашедшим отражение в современной мультипликации, является эпоха начала XVIII в., воплощенная в фигуре Петра I. Одним из первых российских анимационных фильмов, где фигурирует образ Петра I, является рисованный мультфильм «Пётр и Петруша», созданный на студии «Пилот» режиссёром Ю. Прониным в 2005 г. Он входит в анимационную серию «Гора самоцветов», визуализировавшую сказки российских народов. Мультфильм «Пётр и Петруша» также создан по мотивам одноимённой русской народной сказки, но в нем четко прослеживается мифологизированный образ Петра I. В заставке мультфильма «Мы живём в России» – представлен Санкт-Петербург. Уже здесь проведена линия, связывающая историю этого города с его

¹⁹⁶ Давыдова Н. В. Развитие культуры исторического мышления на основе медиагерменевтических технологий // Научный поиск в современном мире: сборник материалов XI международной научно-практической конференции, Махачкала, 31 января 2016 года. Махачкала: ООО «Апробация», 2016. С. 177.

¹⁹⁷ Липовецкий М. Сказковласть: «Тараканище» Сталина // Новое литературное обозрение. 2000. № 5. URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/skazkovlast-tarakanishhe-stalina> (дата обращения: 10.09.2025)

основателем. Сюжет строится вокруг огромного камня, попавшегося на пути царя и царской свиты, якобы препятствовавшего основанию будущей столицы на берегах Балтийского моря. История с камнем выполняет две функции: она призвана показать и приверженность Петра I технологическому прогрессу и исключительное его доверие к иностранным специалистам, которые, впрочем, в мультфильме не справились со своей работой, используя самые современные для того времени средства.

Кроме того, про этот камень в конце мультфильма говорится, что он стал постаментом для памятника «Медный всадник», установленному Петром I самому себе, что не соответствует действительности, но укладывается в логику сказки. Центральная сюжетная линия истории спасения Петра I солдатом от разбойников и возвращение его к придворной свите показывает простоту императора в общении с народом и свойственную ему строгость в отношении сановников. Тем самым, в небольшом мультипликационном фильме визуализированы несколько петровских мифов, раскрывающих его образ, сложившейся в исторической памяти: миф об основании города Санкт-Петербург, миф о технократизме царя, его ориентации на западную культуру и технологические достижения, миф о демократизме правителя в отношении к простым людям и жесткости к придворным и чиновникам.

Несмотря на стремление упростить образ Петра в мультфильме, что обусловлено художественными особенностями самого жанра, он получился сложным и противоречивым, но соответствующим коллективно разделяемым представлениям об этой исторической личности.

Петр I в качестве второстепенного персонажа также появляется в мультипликационном фильме «Чародей равновесия. Тайна Сухаревой башни» 2015 г. режиссера С. Серегина. В этом произведении он показан в Москве, где разворачиваются события противостояния его сподвижника Якова Брюса (в мультфильме белого мага) и магистра темной магии. Кроме Якова Брюса, имеющего реального прототипа в истории, все персонажи этого мультфильма вымышленные, как и события с ними связанные. Однако, фигура Петра I связывается с реальными историческими событиями и мифологизированными образами, имеющими к нему непосредственное отношение. Действие мультфильма происходит в канун Нового года, празднование которого вводит Петр I. Перед царскими окнами устанавливают новогоднюю ёлку солдаты

Семеновского и Преображенского полков. Петр I показан как приверженец технологического прогресса и любитель механических игрушек. В одном из эпизодов он изображен за токарным станком. Черного мага-иностранца он принимает с почестями, но с некоторым недоверием, а своего сподвижника Якова Брюса – ценит как ученого, но к его магическим способностям относится с пренебрежением и грозитя прямо заpretить занятия магией. Все эти черты Петра I делают его узнаваемым, так как они не противоречат исторической достоверности и укладываются в мифологизированную схему представлений о нем. Несмотря на то, что в этом мультфильме он связан с Москвой, где происходит место действия, в мини-сериале – сиквеле «Тайна Сухаревой башни», снятом на пять лет раньше (2010 г.) есть серия «Сон государев», где говорится о Санкт-Петербурге как «детище Петра I».

В 2017 г. компания «Яндекс» выпустила четырёхминутный анимационный ролик, приуроченный к 320-летию посещения императором Европы «Наше всё. Царь-плотник». В этом небольшом мультипликационном произведении авторам удалось собрать все основные мифы коллективной памяти о Петре I, графически их изобразив: царь-плотник, обрезание бород и введение ношения немецкого платья, балов и ассамблей, строительство флота и реформа армии, «окно в Европу», Табель о рангах и реформа государственного аппарата управления, строительство Санкт-Петербурга на болоте. Интерактивная подача материала, стилизованная под поиск информации со смартфона в Яндекс-поисковике, способствует её лучшему восприятию в современной цифровой среде и актуализирует стереотипные представления о петровской эпохе¹⁹⁸. Короткий метр анимационного фильма позволил без особого ущерба для исторической достоверности воспроизвести основные вехи правления Петра I только благодаря тому, что был избран способ репрезентации истории через клишированные образы.

Этот же принцип был взят на вооружение при создании мультфильма «Код Петербурга», снятого при поддержке Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры с целью ознакомления школьников младших классов с историей

¹⁹⁸ «Яндекс» выпустил мультфильм о реформах Петра I // Mel.fm. Сайт. URL: <https://mel.fm/novosti/6915487-yandeks-vypustil-multfilm-o-reformakh-petra-i> (дата обращения: 01.09.2025)

и архитектурой города на Неве в 2018 г. В основу сюжета лег комикс, который придумала ученица одной из Санкт-петербургских школ¹⁹⁹. В мультфильме представлен один из петровских мифов об основании Санкт-Петербурга на болотах, и показано определяющее влияние иностранных архитекторов на формирование замысла города с прямыми улицами. Причем, по сюжету Александр Меншиков предупреждает Петра I, что на болотах строить нельзя, но царь не желает никого слушать, решив строить во что бы то ни стало.

Пример этого мультипликационного фильма демонстрирует участие непрофессионалов любителей истории в создании произведения, демонстрирующего исторические мифы. Среди подобных мультфильмов можно отметить «Сказ о том, как Пётр I Новый Год менял» (2018), созданный учениками мульт-мастерской в студии «Контур» города Новосибирска, где анимированный Пётр I гуляет по лесу, встречается разных зверей и придумывает перенести дату новогоднего празднования. Авторами мультфильма стали дети 9–12 лет. Другим анимационным произведением, выполненном непрофессионалами, является мультфильм «Реформатор» 2011 г. режиссера И. Николаева и мультипликатора С. Манасевича, который воспроизводит два исторических мифа – «окно в Европу» и «обрубание боярам бород». Пётр I показан огромным человеком, почти великаном, грозно рычащим на длиннобородых сановников.

Также как и предыдущие мультипликационные фильмы – в очень простой анимационной технике – выполнен ролик «Пётр I: биография детям – познавательный мультик», размещенный в сети Интернет в 2018 г. В анимированных картинках, сопровождаемых подробной текстовой вставкой и озвучиваемых диктором, рассказывается об основных вехах биографии царя. Стремление авторов уплотнить в мультипликационном формате содержательную историю петровских преобразований неизбежно приводит их к необходимости рассказа о прошлом через репрезентацию мифов и упрощённых образов исторической памяти. Все ранее упоминаемые исторические мифы о Петре I и его эпохе нашли отражение в этом мультфильме.

¹⁹⁹ В сети появился детский мультфильм про петербургскую архитектуру // Piter.tv. Сайт. URL: https://piter.tv/event/kod_peterburga/ (дата обращения: 01.09.2025).

В технике анимированных иллюстраций создан в 2019 г. образовательный ролик «Пётр I на пальцах / oversimplified в стиле minecraft (history matters на русском)» на интернет-канале «Dmytro Vyshyvanyi». В нем история петровского времени подаётся в интерактивном формате с авторскими ироничными вставками, призванными адаптировать восприятие исторических сведений современной цифровой аудитории. Использование цифровых технологий и упрощение исторического материала характерно для подобных любительских произведений.

Студия «Союзмультфильм» в 2019 г. выпустила мультипликационный фильм «Пётр-баас» режиссера Анастасии Жигулиной, повествующий об истории «Великого посольства» Петра I. К мультфильму прилагается презентация в помощь учителю для проведения тематического урока по истории, где сюжет анимационного произведения вписан в исторический контекст. Действительно, мультипликаторам удалось передать в визуальном формате сведения, имеющие отношения к реальным событиям первого путешествия Петра Алексеевича за границу и рассказать о его становлении как мастера (*баас-мастер* — называют царя в мультфильме, удивляясь его способностям). Победа над шведами и введение новых порядков на российской земле справедливо связывались с Великим посольством, ставшим точкой отсчёта всех новшеств — от бритья бород и ношения немецкого платья до питья кофе. Однако, без мифологизации образа Петра I и в целом России не обошлось и здесь, чего стоит только введение в число персонажей антропоморфного медведя, который принимал участие в путешествии наравне с послами. Но, нужно отдать должное авторам, мифологизации подверглась не только Россия и Пётр Первый, но и заграничные страны, где на улицы выливают помой и очень боятся русского медведя.

В ноябре 2021 г. студия анимационных фильмов «Мультотрам» выпустила мультфильм о Петре I в рамках своего проекта «МультИстория», где в коротких зарисовках рассказывается о выдающихся личностях российской истории, вписывая их в контекст образов массовой культуры. Рассказ о Петре I построен через перечисление основных исторических мифов, связанных с его правлением, но визуализирован при помощи ассоциаций, знакомых зрителю по современным медиасюжетам. Рождение Петра Романова показано по аналогии с появлением из будущего Терминатора, его воцарение проассоциировано

с ритуалом представления животным львенка Симбы из мультфильма «Король лев», а провозглашение Петра I императором обыгрывается как его превращение в Дарта Вейдера, предводителя Империи из фильмов «Звездные войны». В коротком мультфильме все персонажи модернизированы, они изображены в современных костюмах, так же говорят и ведут себя – воспроизводя стереотипы сегодняшнего дня, что нисколько не препятствует визуализации петровских мифов о Великом посольстве, бритье бород, строительстве флота, Санкт-Петербурга и т. д. Этот пример иллюстрирует тот факт, что смешение образов истории и массовой культуры характерен не только для интернет-мемов, но и для других медиапродуктов, в том числе и мультипликационных фильмов.

К 350-летию со дня рождения Петра I в 2022 г. детскими анимационными студиями и любителями анимации были подготовлены мультипликационные фильмы, посвящённые петровской тематике. На IX международном фестивале детского и юношеского кино «Киновертикаль», проведённом в октябре 2022 г. в Саратове, были представлены одиннадцать таких мультфильмов. Большинство из них выложено в свободный доступ на официальной странице фестиваля в социальной сети «ВКонтакте»²⁰⁰. Авторами мультипликационных работ выступили дети самого разного возраста, а сами мультфильмы знакомят нас со всей палитрой представлений о Петре I, сложившихся под влиянием исторической мифологии и метафоризации его образа.

Мультфильм студии «12 кадров» «Дедушка русского флота» посвящён истории находки Петром I ботика, положившем начало одержимости его мореплаванием и, собственно – всему русскому флоту. Авторы связали свой рассказ с историей московского района Измайлово, добавив краеведческого материала в свое произведение. Мультфильм создан в простейшей технике аппликации, но очень точно воспроизводит образ Петра I – мореплавателя через качественный закадровый текст и его актёрское исполнение.

Студия «МультСова» представила пластилиновый анимационный фильм «Пётр I». В коротком мультфильме, чуть больше чем за минуту, юные авторы изложили все главные петровские мифы: путешествие

²⁰⁰ Киновертикаль. URL: <https://vk.com/video/@kinovertikalsar>

за границу, царь–плотник, бритье бород и ношение немецкого платья, введение празднования Нового года, строительство флота, строительство Санкт-Петербурга на болотах. Мифологизированное представление о петровской истории очень хорошо характеризует великолепная в своей наивности фраза, произносимая ребёнком, читающем в мультфильме закадровый текст: «Однажды Пётр присмотрел прекрасное болото в дельте Невы, где хорошо смотрелось бы окно в Европу».

В мультстудии «Звёздочка» (г. Катав-Ивановск) создан мультипликационный фильм «Император Петр I», представляющий собой набор канонических мифов: военные игрушки, потешные войска, ботик и интерес к морскому делу, новое летоисчисление и празднование Нового года, ассамблеи, основание Санкт-Петербурга и «окно в Европу». Отличает данный мультфильм очень точная визуализация повествуемых сюжетов и закадровой речи, образы героев хорошо узнаваемы, хотя Пётр I представлен с большой долей условности, детерминированной особенностями пластилиновой техники создания анимации.

Зарисовке личностных черт Петра I посвящён мультфильм «Как Пётр Первый посла принимал» мультстудии «Вжик» г. Уфа, созданный в формате повествования об одном случае из жизни царя, что выгодно отличает это произведение от тех, где пытаются уместить всю историю петровского правления в нескольких минутах. Начало мультфильма дает характеристику личности российского правителя, рассказывает о его привычках: Пётр I много работал и мало спал, вставал рано и сразу начинал ходить, гулять, не боялся непогоды. Сама встреча с послом характеризует императора как требовательного правителя не только к своим подданным, но и иностранцам. По сюжету посол опоздал на аудиенцию, очень рано назначенную, и вынужден был встречаться с Петром I на мачте корабля. Примечательно, что музыкальное сопровождение авторами было выбрано соответствующее морской тематике, но не петровской эпохе – музыка к песне «Яблочко», под которую любили танцевать революционные матросы времен гражданской войны в России XX в.

Интересен необычный мультфильм студии «Мультпроект» из г. Санкт-Петербург «Пётр Первый», созданный авторами дошкольного возраста. В нём спорят между собой памятники Петру I в городе на Неве – кто из них первый. Полное отсутствие

содержания в мультфильме компенсируется визуальным рядом, в котором петровские памятники представлены в своем стереотипном восприятии на фоне современного городского пространства. Этот мультфильм хотя и не отражает образ Петра Первого, но зато показывает, что памятники ему обладают своей собственной мифологией.

Своей необычностью в ряду рассматриваемых мультипликационных произведений отличается саратовский мультфильм студии сказочной анимации «Два кадра» под названием «Тема: Пётр I», где император попадает в современную школу на урок истории. Сюжет мультфильма более подчинен раскрытию современных проблем образования, чем исторической личности, но краткое описание Петра Первого в нем дано: он создал армию из потешного войска, изменил календарь, построил Санкт-Петербург. В мультфильме обыгран сюжет о «попаданцах», исторических героях, заброшенных в наше время, известным, например, по интернет-мему «Привет, потомки, как вы там?», правда, с противоположной смысловой стороны. В мультфильме современная Петру I действительность преподносится школьниками как время достижений и успехов, которые его удивляют и вдохновляют. Самому Петру I герои ленты помогают достроить корабль и отправляют назад в прошлое, визуализируя миф о царе кораблестроителе и мореплавателе.

На уроке истории рассматривают время Петра I и в анимационном произведении студии «Палитра» деревни Студенок Курской области «Дело являет каков был труд». В нём девочка вдохновляется рассказами об императоре на дальнейшее изучение исторической науки, став «волонтёром истории». Пётр I в мультфильме показан мореплавателем в не совсем обычном для него визуальном образе романтического юноши, кроме того, сказано, что «он увлекался кораблестроением и армией» (цитата), и также завёз клубни картофеля и тюльпаны.

В студия анимации «Дом» г. Бердска был создан красочный пластилиновый мультфильм «Пушки Петра I» по мотивам рассказов Сергея Алексеева. История, рассказанная в нем, отражает реальное событие об изъятии церковных колоколов для переплавки их в пушки, необходимые для ведения войны со шведами. По сюжету в одном из монастырей монахи спрятали колокола, а мальчик, вдохновившись увещанием солдата и движимый патриотическими побуждениями, их нашел и выдал. В процессе поиска мальчик попал в беду, а мужик,

охранявший монастырские колокола, ему помог, но чувство благодарности мальчугана не остановило, так как победа в войне была важнее. Мальчик получил в награду монету, а русские войска взяли Нарву. Мультфильм формирует моральную дилемму о правильности поступка юноши, но разрешается она в его пользу, что сильно (с большими поправками) напоминает историю Павлика Морозова. Вместе с тем, Пётр I здесь, хотя и носит зеленый преображенский мундир и в целом соответствует сложившемуся визуальному образу, усами, осанкой и манерой речи напоминает И. В. Сталина. Мультфильм производит неоднозначное впечатление и заставляет зрителя задуматься.

Соединение времён прослеживается и в мультфильме студии «Мультозаврик» «Поле дураков», в котором рассказывается легенда о дубе Сиддхартхы Гаутамы (Будды), попавшем из Индии в Голландию и привезённом оттуда Петром I в Россию. По легенде – этот дуб А. Меншиков посадил в Ораниенбауме, закопав там клад, найти который пытались очень многие искатели удачи, а Алексей Толстой использовал эту историю в своей сказке о Буратино и Золотом ключике. Образ Петра I в этом мультфильме раскрывается через его дружбу с Александром Меншиковым и заграничное путешествие.

По мотивам стихотворения настоятеля – протоирея Геннадия Беловолова «Сказ о царе Петре и соминском храме» студией детских и юношеских фильмов «Freedom Art» создан мультипликационный фильм «Сказ о Петре I», посвящённый истории строительства канала, соединившего Волгу и Ладогу через сто лет после его правления. Пётр I в мультфильме выступает автором идеи канала, он ловит большого сома и называет близлежащую деревню «Сомина», основывает храм и мечтает об улучшении судоходства по рекам для развития торговли.

Студия мультипликации г. Саратова «Пластинин» выпустила анимационный фильм «Сон Петра I», в котором он никак не мог научиться плести лапти, очень из-за этого переживал, и они ему приснились – вместе с двумя иностранцами, которые удивлялись новой моде на старинную русскую обувь. Когда Пётр проснулся, вместо разводных мостов, ему мерещились лапти над Невой, при этом Петр I говорит о великих умельцах на Руси и себя называет Великим. В этом произведении присутствуют привычные мифологизированные образы визуального восприятия императора, российской символики (флаг, герб, трон), его

иностранным окружением и санкт-петербургского фона, но видеть его в лаптях удивительно. Однако, это только на первый взгляд старинные лапти не увязываются с образом прогрессивного западного Петра I. В коллективной памяти россиян он также ассоциируется с исконной Россией, как и с европеизацией, но русского в нём больше, чем европейского, отсюда и лапти как достижение русских мастеров. По всей видимости, плетение лаптей для современных молодых авторов мультфильма выглядит как очень древняя утраченная технология, воспроизвести которую сегодня сложнее, чем построить разводные мосты.

Отметим, что изображение императора во всех проанализированных нами мультфильмах соответствует сложившемуся визуальному канону: Пётр I обычно представлен в зеленом мундире Преображенского полка, высокого роста, с небольшими топырящимися усами. Стилизованное изображение императора делает его узнаваемым персонажем, а уплощение и стереотипизация облегчает воспроизведение его визуального образа.

Таким образом, подведём итоги: мультфильмы о Петре I играют значительную роль в конструировании прошлого и формировании исторической памяти. Формат мультипликации позволяет создавать именно мифологизированные истории о Петре I, соответствующие представлениям о нём, сложившимся в массовом сознании. Полагаем, что жанр анимации прекрасно «работает» в заданном дискурсе и таким образом является одновременно и показательным примером актуальных арт-практик, и репрезентацией «охранительных» тенденций российской культуры, перманентно находящейся в поисках актуального кода национальной идентичности.

3.2 СОВРЕМЕННОЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НА ПРИМЕРЕ КОЛОДЫ ТАРО МИЛО МАНАРА

Данный раздел нашего исследования пространства арт-практик начала текущего столетия посвящён достаточно нишевому феномену современного искусства – таротной колоде, созданной итальянским художником Мило Манара, в честь которого она и была названа. Мы прослеживаем генетическую связь Таро с комиксами, подчеркивая

сходство техники их создания и нарративной структуры. Особое внимание уделяем колоде Манара, которая, сохраняя формальные элементы классической системы, радикально смещает акценты в сторону эротической визуализации и метафорических ассоциативных образов. Такой подход выводит её за пределы эзотерической традиции и сближает с практиками психологической интерпретации и массовой культуры. Колода демонстрирует ограниченное дивинационное применение, но при этом получила широкую популярность, что объясняется её художественным статусом и интеграцией в традицию комикса. Таким образом, наша цель – показать, что таротное искусство следует рассматривать в парадигме последовательного искусства²⁰¹, объединяющего визуальное описание, текстовый нарратив и секвенцию, а цифровые формы лишь продолжают эту линию.

Современное таротное искусство представляет собой многослойный феномен, в котором пересекаются традиция эзотерической символики, художественные поиски XX–XXI веков и актуальные формы визуальной культуры. Исторически карты Таро были не только инструментом гадательной практики, но и своеобразной системой архетипических образов, универсальных сюжетов, доступных для визуальной интерпретации. С развитием модернистского и постмодернистского искусства Таро постепенно выходит за пределы сугубо оккультного поля и становится частью художественного высказывания, в котором вопрос о символе и его трансформациях оказывается важнее, чем исходное значение карты. Сегодня мы наблюдаем процесс, при котором Таро интегрируется в поле цифрового искусства и медийной эстетики, становясь формой последовательного визуального нарратива, сравнимого с комиксом, графическим романом или перформативной инсталляцией.

Если в традиционных колодах Райдер–Уэйта или Марсельского Таро художественная задача сводилась к передаче фиксированного набора архетипических образов, то в современном искусстве на первый план выходит вариативность, множественность интерпретаций

²⁰¹ Последовательное искусство – термин, предложенный американским комиксистом и исследователем Уиллом Айснером для обозначения комиксов и графических романов. Это формы искусства, которые используют изображения, развёрнутые в определённом порядке, с целью графического повествования или передачи информации. Главное в таком искусстве – не изображения сами по себе, а их продуманная последовательность

и их культурная актуализация. Так, художники конца XX века начинают использовать карты Таро не только как гадательные символы, но и как своего рода язык визуального повествования. В этом отношении показательной является работа Мило Манара²⁰² – итальянского художника, известного как мастера комикса и графического искусства. Его колода Таро соединяет традиционную структуру арканов с выразительной пластикой последовательного искусства, что подчеркивает близость Таро к формату нарративных изображений. Каждая карта оказывается не только самостоятельной иконографической единицей, но и частью единой сюжетной ткани, разворачивающейся в последовательности – подобно страницам комикса.

Связь современного таротного искусства с цифровым искусством проявляется в том, что оба эти направления работают с проблемой визуального кода в условиях медиации. Цифровое искусство разрушает границу между материальной и нематериальной формой изображения, превращая художественный объект в гибрид медиафайла, сетевого образа и интерактивного опыта. Аналогично, Таро в современной культуре выходит за пределы картонного носителя: оно существует в виде приложений, виртуальных гаданий, NFT-коллекций и даже VR-инсталляций. Тем самым архетипические фигуры Таро становятся частью цифрового визуального ландшафта, где они конкурируют и сосуществуют с мемами, геймдизайном и алгоритмически сгенерированными образами. Таро перестаёт быть исключительно инструментом предсказания и превращается в медиум цифровой саморефлексии, в котором пользователь находит не ответы, а образы для собственного нарратива.

Особое значение имеет использование алгоритмов генеративного искусства. Нейросети, такие как MidJourney или Stable Diffusion, способны создавать бесконечные вариации образов Старших и Младших арканов, придавая каждой карте новую визуальную жизнь. Этот процесс не только демонстрирует гибкость архетипа, но и подчёркивает медиатизированный характер современного искусства: символ существует не как стабильная форма, а как непрерывно варьируемый паттерн. В этом отношении цифровое искусство продолжает линию, начатую

²⁰² Мило Манара (настоящее имя – Маурилио Манара) – итальянский художник и автор комиксов. (Род. 1945 г.).

художниками вроде Манары: Таро как последовательное искусство – это не только набор статичных картинок, но и развертывание повествования во времени и пространстве, будь то книга-комикс или динамическая цифровая среда.

Медиатизация Таро в цифровой культуре также связана с его *меметизацией*. В социальных сетях архетипы карт – Башня, Императрица, Смерть – становятся элементами визуального дискурса, через который пользователи артикулируют личные и коллективные переживания. Карта начинает функционировать как медиасимвол, универсальный знак, подверженный бесконечным вариациям и интерпретациям. Этот процесс сближает Таро с цифровым искусством, которое само по себе оперирует множественными репрезентациями и не закреплено за единой формой. Современный художник, создающий цифровую колоду или перформанс, оказывается в положении медиатора между традицией и новыми технологиями, между архетипическим кодом и алгоритмом.

В свете этого особенно показательно рассматривать проект Манары как переходный случай. С одной стороны, он опирается на традицию последовательного искусства, в котором каждое изображение является элементом нарратива. С другой – он подготавливает почву для цифровых экспериментов, в которых карты уже не ограничены материальной формой и могут быть воспроизведены в бесконечных версиях. Манара фиксирует момент, когда Таро начинает осознаваться как искусство последовательных образов, открытых к переосмыслению. В его колоде мы видим не столько эзотерический инструмент, сколько художественный проект, основанный на соединении символического и эротического, архетипического и телесного. Это соединение оказывается предельно современным: оно подчеркивает, что Таро – это не догматический набор символов, а динамическая система, готовая к интеграции в любые формы искусства, включая цифровое.

Эстетико-культурологическая аналитика современных таротных артефактов может быть выстроена в парадигме базовых исследований последовательного искусства. Теоретики последовательного искусства (У. Айснер, С. МакЛауд и др.) работали в первую очередь с комиксами, однако практически каждый отмечал многообразие

примыкающих к комиксам форм, входящих в понятие «pictorial narrative»²⁰³. Последовательное искусство близко к лубку, рекламному плакату, иллюстрированным книгам, но его главное отличие – *секвенция*²⁰⁴. М.К. Скаф, например, полагает, что секвенция не мешает комиксу быть разновидностью визуальной литературы²⁰⁵. А. Мескин, напротив, выступает против уязвимости существующих определений комикса, не позволяющих вычленить его из других близких форм²⁰⁶. Мы считаем, что такой художественный феномен, как колоды Таро может быть рассмотрен в рамках термина «последовательное искусство».

Разумеется, хотя колоды Таро создаются в утилитарных дивинационно-мантических целях, это не мешает им быть признанными в качестве произведений искусства (например, колоды А. Мухи, С. Дали) (см.: Приложение: илл. 6, 7).

Хотя визуальный ряд арканов Таро является оболочкой эзотерической семантической основы, каждая колода представляет собой синтез визуального описания, текстового нарратива и секвенции. Визуальное описание формируется в архетипических детализированных образах, отражающих путь человека в мироздании. Для нынешнего столетия характерны весьма свободные постмодернистские игры с эзотерической традицией визуализации Таро, активное использование маскультовых мифологий для «проявления» значения образа, сочетание разнообразной атрибутики. Мифологической профанизации Таро, выражающейся в отходе от эзотерической символики, также способствовало распространение метафорических ассоциативных карт (наборов изображений лиц, ситуаций и образов), расклады которых используются в психотерапии для самопознания клиента и проработки психологических травм.

²⁰³ Hayman G., Pratt H. J. What Are Comics? // A Reader in Philosophy of the Arts / ed. David Goldblatt and Lee Brown. NJ: Pearson Education Inc., 2005. Pp. 419-424.

²⁰⁴ Секвенция (лат. sequentia — «последовательность») – это техника повторения, например, в музыке – повторение музыкальной фразы или мотива на разных ступенях звукоряда, при сохранении его мелодического или гармонического характера.

²⁰⁵ Скаф М.К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 64.

²⁰⁶ Meskin A. Defining Comics? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2007. Autumn. Vol. 65, № 4. P. 369-379.

Наррация контролируется доктринально, на основах традиционных для той или иной системы Таро значений, содержащихся в пособиях по Таро, но представляет собой устное (реже письменное) сопровождение расклада. Секвенция задается трижды. Во-первых, значение старших арканов задано их порядковым номером, фиксирующем «место» аркана на диаграмме каббалистического «Древа жизни», а, значит, устанавливающим его связь со стихиями, планетами, буквами, цифрами, образующими творение. Известны изменения порядковых значений старших арканов, которые оцениваются тарологами как революционные изменения, равнозначные появлению новой системы Таро. Во-вторых, каждый расклад является нелинейной уникальной последовательностью, систематизируемой интерпретатором через соотнесение интуитивных догадок и канонических значений. В-третьих, кверент формирует из услышанного свою «историю», вписывая предсказание в контекст своей биографии и судьбы.

Техника создания колод Таро сближает их с комиксами – за короткое время художнику необходимо создать большое количество живописных листов, часто предполагающих мизансцены в конкретном интерьере. Поэтому колоды преимущественно создаются карикатуристами и комиксистами. В последнем случае жанровые особенности комикса (за исключением «облачных» выносок) начинают доминировать в таротных историях.

Поскольку в рамках данного издания мы рассматриваем одну из современных колод, созданную известным комиксистом Мило Манара, остановимся на этой истории чуть подробнее (см.: Приложение: илл. 8). Мило Манара, соавтор Х. Пратта и Ф. Феллини, прославился созданием историй, в которых элегантные красавицы вписаны в невероятные фантастические сценарии эротического характера. Исследователи отмечают дантовские корни в умении Манара создавать напряженность между статичностью и пластичностью и динамикой. Важно отметить, что Манара стал своеобразным пионером и внес значительный вклад не только в оформление колоды Таро, но и в искусство комиксов, что, казалось бы, сделать было бы довольно трудно по причине широкого развития этой области.

Несмотря на то, что в жанре комиксов женщины выступали в самых разных ролях, всё же в основном они были второстепенными фигурами

и служили источником эмоциональной поддержки для идеализированного героя-мужчины. Стереотипные гендерные роли были очевидны: наряду со смелыми, даже в чем-то идеальными, мужчинами, способными добиться успеха самостоятельно, женщины были довольно посредственными и легкомысленными. Они олицетворяли также идеализированный и одновременно сексуализированный объект. И если герои-мужчины олицетворяли тех, кем читатели хотели бы стать, то героини-женщины – то, чем читатели-мужчины хотели бы обладать.

Вероятно, наибольшую популярность Манара приобрел благодаря своему графическому роману «The Click» («Щелчок») 1985 года, имевшему ошеломительный успех и пережившему множество переизданий. Эта история рассказывает о привлекательной женщине, Клаудии Кристиани, очень холодной, бесстрастной и чопорной. В её мозг имплантировано устройство с дистанционным управлением, которое включает и выключает желания хозяйки «по щелчку». Стоит устройству включиться, как чопорная Клаудия становится сексуально ненасытной, развязанной и превращается в женщину, которая сознательно играет со своей сексуальной силой, вступая в отношения с представителями обоих полов (позднее раскрывается, что никакого устройства нет, Клаудия вовлечена в специфическую психотерапевтическую игру). Тем не менее на протяжении повествования героиня всеми силами демонстрирует, как высказался однажды Манара, что эротизм – это «двигатель жизни» и нечто, что обладает «сильной силой трансгрессии». Таким образом Манара преодолевает сложившуюся в комиксах традицию видеть в женщине-героине объект, сопутствующий герою-мужчине, делая это весьма оригинальным образом. С одной стороны, он не пытается преодолеть стереотипный образ женщины – гиперсексуализированный объект, предназначенный для очевидных целей; с другой стороны, инициатива полностью переходит в руки женщины, выводя её на первый план повествования, ломая сложившиеся стереотипы общественного сознания. Таким образом, графические произведения Манара становятся новаторскими для своего жанра, преодолевая клишированные взгляды на общество и роль отдельных его представителей.

В 2000 году Манара создал свою колоду Таро – эротическую колоду Манара. Она стала очень популярной, переиздавалась в 2003, 2005, 2006 и 2012 годах. По мнению практикующих тарологов,

колода наилучшим образом подходит для гаданий на любовные отношения между мужчиной и женщиной, при этом в целом героиня большинства арканов именно женщина. Отметим, что колода является не только художественным произведением, но и претендует на создание самостоятельной гадательной системы. В рамках данного издания у нас нет задачи анализа данного аспекта, отметим лишь, что исследователи отмечают сложность применения колоды Манара как инструмента дивинационно-мантической практики. Даже беглый обзор интернет-ресурсов по запросу «как гадать на колоде Манара» показывает, что тарологи адаптируют систему Манара к более близким им традиционным системам, фактически переводя и обедняя ее язык. Символический строй колоды Манара гораздо ближе к метафорическим ассоциативным картам, на которых «отыгрываются» проблемы самовосприятия и построения гармоничных отношений, а также отрабатываются некоторые аспекты медитации (как она понимается в массовой секулярной культуре). Однако такое применение колоды захватывает весьма узкий сегмент утилитарного бытования Таро. Обращение к нему не может объяснить массовый коммерческий успех колоды. Таким образом, нам остается только констатировать мотивацию, характерную для потребителей эротических жанров, усиленную сюжетными историями арканов Манары. Колода востребована не потому, что она близка к Таро, а потому, что она близка к родной для Манара стихии – комиксам. И в этом качестве представляет достижение последовательного искусства.

Таким образом, современное таротное искусство оказывается тесно связано с цифровым искусством через общую установку на медиатизацию, вариативность и нарративность. Таро становится пространством, в котором художник, алгоритм и зритель вступают во взаимодействие, а карта превращается в медиум, способный нести как архетипический, так и культурно-актуальный смысл. Пример Манары демонстрирует, что уже в рамках традиционного художественного производства Таро может рассматриваться как последовательное искусство, а современные цифровые практики лишь развивают и радикализируют эту линию. Введение Таро в поле цифровой культуры делает его не только инструментом самопознания, но и частью глобальной медиальной экологии, в которой архетипы обретают новые формы, а искусство

последовательности выходит за пределы книжного или графического формата, превращаясь в сетевое и алгоритмическое явление.

3.3 СРЫВАЯ SCIENCE-ART ПОКРОВЫ: КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АРТ-НАПРАВЛЕНИЯ

Science-Art как направление развития современной творческой активности имеет уже вполне сформировавшийся дискурс – и как арт-стратегия, и как объект его изучения. Тема сама по себе многосоставна и допускает множество исследовательских «оптик» и «политик». Однако, в рамках данного параграфа мы хотели бы проанализировать перспективы критической оценки произведений искусства Science-Art.

Любая попытка критического рассмотрения такого актуального направления современного искусства, как Art & Science, известного так же, как Science-Art, наталкивается на немалые препятствия. Science-Art – направление в искусстве на стыке науке, технологий, и собственно, художественных практик, бурно развивается уже со второй половины XX века. В России одним из наиболее значимых представителей и теоретиков этого искусства, а также кураторов, является Д. Х. Булатов, который внёс большой вклад в его философскую концептуализацию. Несмотря на то, что в России появляются университетские учебные программы, посвященные этому направлению, а также ширится пул академический исследований, ряд вопросов, тем не менее, остаётся неотвеченным (возможность бескомпромиссного ответа на них, разумеется, остаётся дискуссионной).

Science-Art преследуют сложности, присущие междисциплинарным направлениям, которые добавляют полемичность попыткам критической оценки. Первый полноценный заявленный игрок этого арт-направления – естественная наука с её экспериментальным подходом и теоретической рамкой; она оформляет перформансы Science-Art не только демонстративными пробирками с плесенью и биореакторами с датчиками, но и обязательными лабораторными протоколами, законодательно фиксирующими любовную связь науки и искусства. Если связь легализована в форме не только протоколов, но и скрепного значка в названии, то возникает закономерное требование оценивать произведение Science-Art также и со стороны научных критериев, по крайней

мере – с точки зрения адекватности и обоснованности использования научных методов, как содержательной художественной опоры. В противном случае приставка Science выглядит не более чем декоративной «нашлёпкой», прицепленной на титульную скрепку, чтобы создать впечатление современности и респектабельности.

Если же мы всё же делаем акцент на -Art, как на основную дисциплинарную практику, то тогда в оценке должны присутствовать критерии художественной ценности. Естественно, критериев этих за историю искусств и развития гуманитарной науки набралось немало, и это затрудняет выбор методов маркирования объектов Science-Art как относящихся к искусству (а тем более к выдающимся художественным образцам). Положим, если мы прибегнем к знаменитым определениям В. Беньямина, который ассоциировал подлинность произведения искусства с его историей и «аурой»²⁰⁷, то в отношении Science-Art его объекты будут рассматриваться скорее как страницы из истории науки, если таковые рецепции вообще будут иметь место в будущем.

Можно прибегнуть к критериям, предлагаемых в трудах наших современников, например, в статье «Оценивая плохое искусство» авторы выделяют такую негативную черту как «причудливость»²⁰⁸. Причудливость (bizarre) рассматривается как нечто неуместное, нелепое, способное вызывать недоумение зрителя. Причудливость при этом может быть намеренной (здесь мы говорим о его положительной ценности, обнаруживаемой в сюрреализме и абсурдизме), и непреднамеренной, не имеющей систематизированного обоснования, т. е. возникающей от художественной неудачи. Неуместность может быть связана с недостаточным уровнем мастерства, однако авторы Дик и Джонсон и его ставят под сомнение, когда мы говорим об оценке произведения искусства.

Очевидно, что искусство в своем исполнении предполагает определённую степень мастерства; значительный его недостаток не позволяет назвать объект произведением искусства. С другой стороны, оценить «степень мастерства» в большинстве работ просто нереально. Например, «Фонтан» Дюшана, возможно, не требует мастерства,

²⁰⁷ Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996.

²⁰⁸ Dyck J. & Johnson M. *Appreciating Bad Art*. Journal of Value Inquiry, 2017. Т. 51 (2), p. 279-292.

замечают Дик и Джонсон²⁰⁹. Здесь можно упомянуть и ряд других известных работ, например, инсталляцию «Моя кровать» Трейси Эмин.

Отталкиваясь от этих размышлений, попробуем порассуждать о возможностях оценки работ Science-Art, взяв в качестве примера работу «Extra Ear» («третье ухо») австралийского художника, биотехноавангардиста Стеларка (см.: Приложение: илл. 99). Третье ухо, в дополнении к имеющимся, после ряда перипетий было выращено на руке художника с помощью биоинженеров. Ухо, разумеется, нефункционально, хотя художник и планировал начинить его различными устройствами, как то модемом и портативным компьютером, для способности передавать звуки, работая наподобие антенны (презентация проекта состоялась в 2004 г., артистическое ухо все время находится в процессе апгрейда).

Если мы рассматриваем данную работу через призму научных критериев, то оказывается, что сложная работа биоинженеров и хирургов, лабораторные эксперименты, борьба с отторжением тканей привели к созданию, в общем-то, нефункционального органа. Но нас ведь, прежде всего, интересует арт-функционал. Что же по его поводу можно сказать? Дмитрий Булатов, ссылаясь на сайт Стеларка, рассуждает об утрате утилитарной функции «протезов» Стеларка, утверждая, что «медиапротез» и соответствующая ему технология должны сначала потерпеть неудачу, чтобы затем быть эстетизированными, должны утратить практическую ценность, чтобы в дальнейшем получить ценность художественную²¹⁰. Другими словами, данный проект Science-Art – это поле, где Science терпит неудачу, обеспечивая тем самым успех второму игроку проекта – Art.

Оценка художественной ценности проекта, взгляд со стороны Art, выглядит иначе: дерзкая, провокационная модель, впечатляющий визуальный эффект, тонкая аллюзия на страдания Ван Гога даже создаёт некое подобие «ауры» в контексте концепции В. Беньямина. С точки зрения «уровня мастерства» проект превосходит: ухо выполнено анатомически верно и выглядит органично – без рубцов и лишних «деталей

²⁰⁹ Там же, цитируется по с. 284.

²¹⁰ Булатов Д. Х. Козволюция, избыток, дестабилизация. О современных стратегиях в области science art // Логос, 2006. Т. № 4 (55). С. 14.

крепления». Работа Стеларка контекстуально вписывается в художественную миссию длиною в жизнь – уже в 80-х гг. прошлого века он получил известность в связи со своим проектом третьей руки – щупалец «Extra Hand». То есть, работа над испытанием пределов человеческого тела и генерированием новых парадигм каждый раз выходит на новый уровень, оперативно отвечая развитию новых технологий.

Помимо работы Стеларка, есть и другие проекты, нацеленные на испытание человеческой природы и выходов за её пределы. Так, широкую известность получила работа французской акционистки Лаваль-Жанте «Пусть лошадь живет во мне» (*Que le cheval vive en moi*), 2011 (см.: Приложение: илл. 10). Чтобы биохимически почувствовать в себе животную природу, Лаваль-Жанте в течении нескольких месяцев вводила себе иммуноглобулины лошади. По утверждению «автора» проекта, природа её, по крайней мере в ощущениях, значительно изменилась: «Моё новое тело было сверхмощным, сверхчувствительным, сверхнервным и очень неуверенным в себе. Как известно, травоядные животные очень эмоциональны. Я не могла спать. Я, наверное, надолго почувствовала себя лошадью», – отмечает она²¹¹. Чтобы дополнить эти ощущения, а также визуализировать эффект слияния человеческой и лошадиной природ, Лаваль-Жанте встала на протезы, имитирующие лошадиные конечности и сфотографировалась рядом с лошадью (эти фото с описанием и стали выставочным экспонатом).

В свете оценки этого произведения с помощью критериев Science, результаты, как и в первом случае, выглядят неубедительно. Не существует никаких данных, согласно которым введение человеку сыворотки крови или иммуноглобулинов животного оказывает влияние на поведение или сознание. Такие эксперименты ввиду неясности своей цели вряд ли проводились, и в любом случае, у нас нет понимания того, каково это – «быть лошадью», как это бытие может ощущаться на эмоциональном плане, особенно учитывая то, что и люди, и лошади обладают своим индивидуальным когнитивным и эмоциональным профилем. Зато версия в пользу эффекта плацебо, самовнушения, порождённого ожиданием изменения своего состояния выглядит вполне убедительно, но, насколько нам известно, ни в одном обзоре эта версия не фигурирует

²¹¹ Цит. по: *Криман А. И.* Постгуманизм и современное искусство: пересборка антропоцентристского дискурса // Наука телевидения, 2023. Т. №3. С. 35.

в связи с противоречием художественной миссии и концептуальным несоответствием текущей мировоззренческой парадигме. Научная опора направления Science-Art в этом случае вновь оказывается очень слабой, хотя и выдвигается на первый план.

С точки зрения критериев Art оценка произведения гораздо более высока – проект Лаваль-Жанте «Пусть лошадь живёт во мне» стал, как и «Extra Ear» Стеларка, практически хрестоматийным, его любят критики и философы. Как и в случае со Стеларком, не последнее место в оценке художественного произведения играет категория страдания. В самом деле, чтобы обзавестись биологическим протезом или пережить гемотрансфузию (а переливание крови даже в рамках человеческого вида и своей группы считается делом небезопасным), требуется не только идти на риск, но и убедить специалистов нарушить, по сути, клятву Гиппократы. Если, например, Леонардо да Винчи в своё время вскрывал и препарировал трупы, чтобы научиться реалистично изображать людей на холсте, приведённые выше в пример «художники», в свою очередь, пытаются взломать самих себя, но не для того, чтобы изобразить то, что есть (это как раз уже известно), а для того, чтобы продемонстрировать, какими они могли бы быть, преодолев природные ограничения. В этом контексте провокационные, рискованные эксперименты получают самое широкое признание, а пережитые страдания символическим образом вносят вклад в высокий уровень мастерства проектов.

Направление Science-Art вариабельно и включает в себя не только рискованные эксперименты, которые мы условно причисляем к биоарту. В проектах часто встречается обращение к взаимодействию человеческих и «нечеловеческих агентов», конструированию гибридных систем. Один из примеров такого искусства – немецкий проект Ooze – выглядит как «интерактивная биотехнологическая инсталляция, которая представляет собой водоросли, живущие в биореакторе, чью активность, зависящую от смены освещения и температурного режима, контролируют датчиками. Жизнедеятельность водорослей генерирует случайные числа, которые становятся основой для кода, определяющего звуки инсталляции и визуальную проекцию с образами леса и серверных ферм. Работа наглядно показывает, что вычислительный процесс

не эфемерен: данные, которые она производит, не абстрактны, а являются частью материального мира»²¹².

Надо отметить, что в Science-Art вообще очень любят всевозможные «датчики» и «анализаторы», которые любой невидимый миру вздох бытия трансформируют в визуальный или аудио-контент, часто интерактивный по отношению к зрителям. По сравнению с описанными выше проектами, подобного рода инсталляции носят совершенно безобидный характер, не неся в себе рисков и провокаций, но, с другой стороны, в то же время сливаются друг с другом в неразличимую массу экспозиций, манифестирующих коммуникабельность гибридных систем, в которых агенты иногда принадлежат к классу простейших. Попытка же трансформировать неявные активности микроорганизмов и иных видов в некий контент с помощью технологий и таким образом симулировать либо системную коммуникацию, либо корреляцию событий разных бытийственных измерений мобилизует потребность в более критическом подходе к технике «перевода».

Очевидно, что именно наука в Science-Art играет несвойственную ей роль интригана и фокусника, будучи вынужденной создавать откровенно дисфункциональные артефакты ценой невероятных усилий. Сети датчиков и проводов, колбы и пробирки, обильно декорирующие «гибридные системы», отвечают за строгость и убедительность там, где они с точки зрения науки как раз находятся под вопросом. Существует и такая точка зрения, что искусство Science-Art «популяризирует» науку, хотя представляется, что просвещенчески-популяризаторская миссия не добавляет ценности природе художественного произведения, тем более что в современном мире имеется немало специальных институтов, направленных на популяризацию науки и отлично справляющихся с этой ролью.

В попытке выяснить, что скрывается за фасадом «науки» в Science-Art мы всегда встречаемся с основными вопросами философии науки: границам нашей природы, контрверзам её биологической и культурной обусловленности, проблеме сознания и искусственного интеллекта, роли человека в мире и синергетической вовлеченности всех уровней бытия в мировые процессы. А.И. Криман отмечает особую роль

²¹² Дементьева С. Что находят художники, ученые и зрители в технологическом искусстве. <https://theblueprint.ru/culture/specials/kaspersky-science-art>

искусства как проводника философских идей: «В процессе общения с инсталляциями зритель включается непосредственно, с помощью не только своего сознания, но и всех органов чувств. Поэтому пространство визуального оказывается гостеприимным для выражения различных концептов».²¹³ Концепты, которые выделяет Криман, имеют своим началом пост-антропоцентрический поворот и связаны с пост-гуманизмом, как в контексте включения в социальные сети нечеловеческих агентов, так и пересмотра роли и значения человека в окружающем мире.

Д.Х. Булатов выдвигает несколько иное мнение, рассуждая о том, что, собственно, отличает учёных от, скажем, художников, работающих в области современных технологий. Последние очень чётко (и зрелищно), как показывает Булатов, представляют последствия непрерывного созидания позитивного (будущего, построенного на рациональных научных представлениях): если негативное порождает кризис и критику, то позитивное, возвеличенное до уровня гиперболы, порождает катастрофу²¹⁴. Здесь задействуется ещё одна роль искусства, в частности, Science-Art – оно предостерегает от излишнего технократического оптимизма, показывая, к каким чудовищным последствиям оно может привести. Нельзя не заметить, что в этом контексте проекты Science-Art отнюдь не демонстрируют лояльность к пост-антропологическому повороту, напротив, придерживаясь некой гуманистической линии противостояния.

Таким образом, при срыве визуальных художественных и респектабельных наукообразных покровов мы обнаруживаем живую метафизическую сущность направления Science-Art. Контroversы постгуманизма – техницизм, сайентизм, торжество нечеловеческих агентов, постчеловеческий поворот, пересборка привычных нарративов являются на этом поле основными игроками. Философия выходит из текстов в образы искусства, превращает его в то поле, где разворачиваются новые смыслы и возможности, отыгрываются новые измерения и примеряются провокационные нарративы.

²¹³ Криман А. И. Постгуманизм и современное искусство: пересборка антропоцентристского дискурса // Наука телевидения, 2023. Т. №3, с. 37.

²¹⁴ Булатов Д. Козволюция, избыток, дестабилизация. О современных стратегиях в области science art // Логос, 2006. Т. № 4 (55), с. 17.

В рамках этого вывода имеет смысл мобилизовать идеи Д. Айде и Р. Розенбергера, которые предлагали концепт материальной герменевтики или примат визуальной информации над текстовой²¹⁵. Вместо текстов в наше время используются образы и иллюстрации, которые становятся новым языком смыслов, – отмечали они. При этом мир визуального расширяется за счёт использования приборов: с помощью них мы видим движение простейших в капле воды и закат над Марсом. Практики Science-Art пытаются действовать в этой визуальной логике оптического перевода, задействуя всевозможные технологии, и, возможно, открывают новую страницу в истории социогуманитарных исследований.

Очевидно, что процессы взаимодействия всех акторов и аспектов этого сложного феномена будут ещё развиваться: «при взаимодействии с художниками технологические компании получают свежий взгляд на свою работу и полезные инсайты со стороны. Иногда это позволяет нам найти новые пути решения проблем и переосмыслить роль отдельных технологий»²¹⁶, отмечает Александр Гостев, главный технологический эксперт «Лаборатории Касперского».

²¹⁵ *Rosenberger R.* A phenomenology of image use in science: Multistability and the debate over martian gully deposits // *Techne: Research in Philosophy and Technology*, 2011, Т. 15(2), pp. 156-169.

²¹⁶ Цит. по: *Дементьева С.* Что находят художники, ученые и зрители в технологическом искусстве. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/kaspersky-science-art> (адта доступа 11.11.25)

3.4 ВИНИЛОВАЯ ПЛАСТИНКА В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: АНАХРОНИЗМ, АКТУАЛЬНЫЙ НОСИТЕЛЬ, КУЛЬТУРНЫЙ ОБЪЕКТ?

В данной главе мы представим анализ феномена реактуализации форматов художественного творчества на примере одного из них, казалось бы, безнадежно устаревшего... После появления компакт-кассеты в 1970-х, компакт-диска в 1980-х и формата МРЗ в середине 1990-х годов, считалось, что аналоговый носитель в виде большого черного диска ушел навсегда в прошлое и продолжает свое существование лишь на полках редких коллекционеров-любителей, меломанов и диджеев. Однако, примерно с середины 2000-х наблюдается так называемый «виниловый Ренессанс». Исследователи этого явления говорят о нескольких причинах возрождения интереса к этому устаревшему носителю: эстетика (роль художественного оформления, особое звучание), ностальгия (в том числе по отношению ко времени, в котором не жил), желание приобщиться к определенной культуре, тренд на «аналоговость» в условиях цифровизации всех сфер жизни. В главе мы приводим точки зрения на этот своеобразный «камбэк» некоторых современных исследователей и статистические исследования, а также примеры бытования виниловой пластинки в культурном пространстве.

Пик производства виниловых пластинок пришелся на 1960–1970-е гг. – время расцвета рока и других жанров популярной музыки, как и поп-культуры в целом. Именно в это время были созданы многие, ставшие широко известными в отрыве от музыкального содержания, художественно- оформленные конверты альбомов: обложки The Beatles (“Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” с «групповой фотографией» знаменитостей от Юнга, Штокхаузена и Ганди до Ширли Темпл и Боба Дилана, «белый альбом» и т.д.), многочисленные работы Энди Уорхола («банан» для The Velvet Underground & Nico в 1967, джинсы с ширинкой для The Rolling Stones в 1971 и др.), ставшие культовыми обложки Сторма Торгерсона для Pink Floyd (“Dark Side of the Moon” и проч.) и других групп, живописные полотна Роджера Дина, украсившие пластинки Yes и множества других музыкантов и так далее, и так далее...

Узнаваемый формат долгоиграющей двенадцатидюймовой пластинки, сделанной из винила (а не из шеллака, как это было ранее) был создан компанией Columbia в 1948 году, и в 1960–1970-е стал самым распространённым для записи музыки (как классической, так и популярной).

Появление в конце 1960-х годов компакт-кассеты хоть и ознаменовало собой некоторую революцию, настоящим соперником пластинки стал всё-таки компакт-диск. Несмотря на изначальную дороговизну, производители быстро наладили массовое производство компакт-дисков по всему миру, а любители музыки, думающие, что диски более прочные, чем винил²¹⁷, начали «перепокупать» многие альбомы, которые у них уже были на виниловых пластинках или кассетах. При этом позднее было высказано мнение о том, что виниловый носитель надежнее CD-диска и даже цифровой записи, так как и она может быть повреждена. Мифология массового потребления вообще играет в этом дискурсе огромную роль и требует отдельного детального исследования.

С появлением CD-диска, площадь, которую теперь занимало собственно его оформление, стала почти в 6,5 раз меньше. Также дополнительную площадь для размещения художественного сопровождения теперь обеспечивала внутренняя часть конверта типа «gatefold» (раскладывающийся конверт). При переиздании альбомов на компакт-дисках стали использовать оформление, созданное изначально для больших конвертов, что сказывалось на визуальном восприятии этих изображений, особенно, если они базово изобилуют большим количеством элементов (см.: Рис. 1).

Одной из попыток преодоления художественной невыразительности нового маленького формата стали «лонгбоксы» – плоские коробки из картона высотой 30 сантиметров (т.е. как упаковка пластинки),

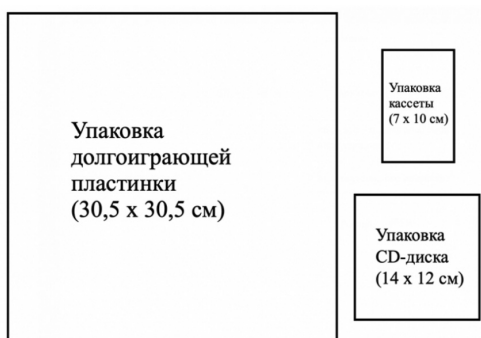


Рис. 1. Сравнение размеров упаковки долгоиграющей пластинки, CD-диска и компакт-кассеты

²¹⁷ Отметим, что это не всегда так, и многие владельцы CD-дисков могут наблюдать отслойки на старых, не очень качественных дисках

в которые упаковывали одну или две пластиковые коробки с компакт-диском. Такая упаковка использовалась в Северной Америке и Канаде со второй половины 1980-х по 1993 год.

Исследователь Томас Хайн выделяет три причины появления этих упаковок. Во-первых, производители музыки стремились к тому, чтобы диск рекламировал сам себя с помощью яркого оформления так же, как это мог делать конверт пластинки. Стандартная упаковка CD-диска довольно мала и «производители музыки сомневались, поместится ли на этом футляре размером двенадцать с половиной на четырнадцать сантиметров достаточное количество завлекательной графики и текста, чтобы диск продавал себя»²¹⁸. Во-вторых, «стеллажи музыкальных магазинов предназначались для виниловых пластинок, и торговцы не горели желанием инвестировать в новое торговое оборудование для новых дисков»²¹⁹. В-третьих, компакт-диски имеют сравнительно небольшой размер, что способствует увеличению краж. Однако такая упаковка не просуществовала долго: потребители и музыканты были недовольны тем, что в большинстве случаев лонгбокс сразу после покупки отправлялся в мусорное ведро, в чем виделась как экологическая проблема, так и ценностная: «объект художественного творчества превращается в мусор»²²⁰. В итоге лонгбоксы были запрещены по экологическим соображениям.

Примерно с середины 2000-х наблюдается так называемый «виниловый Ренессанс» – возрождение культуры винила, как в части интереса к старым пластинкам, так и роста производства новых. Автор журнала *Wired* в статье «Винил может стать последним гвоздем в крышку гроба CD-диска» 2007 года отмечал: «Как ни парадоксально, в наш век iPod'ов и загрузок из Интернета, винил является любимым физическим форматом коллекционеров инди-музыки и аудиофилов, и готов вновь

²¹⁸ Хайн Т. Тотальная упаковка. Тайная история и скрытые смыслы завлекательных коробок, банок, бутылок и других емкостей / пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. С.394.

²¹⁹ Там же. С. 396.

²²⁰ Хайн Т. Тотальная упаковка. Тайная история и скрытые смыслы завлекательных коробок, банок, бутылок и других емкостей / пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. С.396.

стать мейнстримом, или, по крайней мере, быть значимой его частью»²²¹. В статье говорится о том, что пластинки помогают исполнителям и их фанатам стать ближе, и приводится мнение современного музыканта, считающего, что пластинка, сочетающая в себе художественное оформление, свойства физического объекта (размер, тактильность), а также заставляющая слушателя приложить определенные усилия для прослушивания, являются предпочтительным форматом для настоящих любителей музыки. Кроме того, отмечается тенденция к увеличению производства винила – от классики и классического рока до современных исполнителей.

Феномен возрождения винила исследует культуролог и социолог Доминик Бартмански (Берлинский университет имени Гумбольдта). Итогом его работы стала книга «Винил: аналоговая запись в цифровую эпоху» (2014)²²², написанная в соавторстве с социологом Яном Вудвордом (Университет Южной Дании). В заключении статьи, предварявшей выход книги, авторы пишут: «Виниловая пластинка – прекрасный пример того, как механически воспроизводимый продукт может стать культовым означающим, наполненным различными отсылками. Это показывает, что аура аутентичности не сводится только лишь к понятию оригинальности или уникальности, но формируется относительно определенной социальной ситуации»²²³.

Исследователь в области культурной антропологии Пол Уинтерс в работе 2016 года «Виниловые записи и аналоговая культура в цифровую эпоху» высказывает мнение о том, что «возвращение винила было абсолютно непредсказуемым»²²⁴. Также он отмечает, что среди любителей винила встречаются люди разных возрастов, гендеров, национальностей и этнических групп и единственное, что их объединяет – это

²²¹ Van Buskirk E. Vinyl May Be Final Nail in CD's Coffin // Wired. 2005. URL: <https://www.wired.com/2007/10/listeningpost-1029/>.

²²² Bartmanski D., Woodward I. Vinyl. The Analogue Record in the Digital Age. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017. 203 p.

²²³ Bartmanski D. and etc. The vinyl: The analogue medium in the age of digital reproduction // Journal of Consumer Culture. 2013. Vol. 15. 3-27. P.22.

²²⁴ Winters E. P. Vinyl Records and Analog Culture in the Digital. Lanham: Lexington Books, 2016. 208 p. P. 160.

интерес к аналоговым записям²²⁵. То есть нельзя говорить о каком-либо усредненном «портрете любителя виниловых пластинок».

В годы «винилового Ренессанса» сложилась особая культура владения пластинками, когда люди приобретают их даже не имея проигрывателя, что, возможно, связано с аурой пластинки как культурного объекта, о которой пишет Бартмански. Был проведен ряд исследований этого феномена. Приведем несколько за последние десять лет.

В 2016 году британская компания ICM, исследующая общественное мнение, обнаружила, что 41% покупателей винила не слушают его, хотя и имеют дома проигрыватель, 7% из них не имеют аппаратуры для воспроизведения вовсе, и только 52%, приобретающих винил, слушают его²²⁶.

В 2020 году The Sunday Times писала о том, что поклонники тех или иных музыкантов покупают пластинки только для того, чтобы поддержать их²²⁷.

Ресурс Music Business Worldwide приводит результаты исследований с 2020 по 2023 год²²⁸. Ассоциация звукозаписывающей индустрии Америки (RIAA) обнаружила, что в 2022 году впервые с 1987 года было продано больше виниловых пластинок, чем компакт дисков (41,3 млн пластинок против 33,4 млн CD). При этом падение продаж компакт-дисков связывается, в том числе, с ростом популярности стриминговых сервисов для прослушивания музыки. Компания Luminate в 2023 году опросила 3900 любителей музыки из США. Опрос показал, что только у половины покупателей винила есть проигрыватель дома.

Также в Luminate выделили отдельный тип «суперфанатов», которые покупают пластинки *«для того, чтобы ими владеть, а не для того, чтобы слушать»*. Были выделены три мотива такого поведения: 1)

²²⁵ Ibid. p. 151.

²²⁶ Levine N. Nearly half of vinyl buyers don't actually play their records, survey suggests // NME. URL: <https://www.nme.com/news/music/various-artists-317-1191158> (дата обращения: 10.09.2025).

²²⁷ One in five vinyl buyers has no record player // The Sunday Times. URL: <https://www.thetimes.com/culture/music/article/one-in-five-vinyl-buyers-has-no-record-player-k8wcd8850> (03.09.2025).

²²⁸ 50% of vinyl buyers in the US don't own a record player, data shows // Music Business Worldwide. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/50-of-vinyl-buyers-dont-own-a-record-player-data-shows/> (дата обращения: 01.09.2025).

фанаты подают сигналы окружающим, чтобы заявить о своем увлечении; 2) отождествляют свою идентичность с этой музыкой, и 3) являются частью сообщества, объединённого посредством музыки, что подталкивает их к покупке.

Известно, что те, кто покупает винил, но не имеют проигрывателя, порой прослушивают музыку в цифровом формате и во время прослушивания рассматривают аналоговый оригинал и его упаковку. При таком способе прослушивания полностью игнорируются особенности воспроизведения записей на аналоговом носителе, при этом осязаемость пластинки, ее восприятие как физического объекта и ее «аура» остается.

Также конверты с пластинками могут размещаться на стене в специальных рамах и служить украшением помещения. Об этом явлении высказался исследователь популярной культуры из Британии Трэвис Элборо в книге «Обратный отсчет винила. Альбом – от долгоиграющей пластинки до iPod'a и обратно»²²⁹, в которой он рассматривает музыкальный альбом как элемент истории культуры и как произведение искусства. В заключении он пишет: «пластинка превратилась в таинственную диковину, в артефакт, который можно поместить на стену под стекло. Для меня поместить конверт пластинки в раму – всё равно, что отправить на свалку, а не возвести на пьедестал, признавая, что её трудовой срок подошел к концу. Однако полагаю, что у всех нас свои способы выразить уважение пластинке»²³⁰. Также он считает, что рынок пластинок изменился в лучшую сторону в плане доступности тех или иных альбомов по сравнению со временами его подросткового возраста (он 1971 года рождения, то есть речь о середине 1980-х).

Пластинки вошли в мир искусства как арт-объекты и части произведений. Например, еще в 1977–1978 гг. в США и Канаде прошла выставка «Запись как произведение искусства: от футуризма до концептуализма», на которой были выставлены записи из коллекции итальянского арт-критика Джермано Челанты и подавались они именно как самостоятельные произведения, выставленные особым образом. Выставка

²²⁹ В Великобритании книга была издана в 2008 году под названием “The Long-player Goodbye: The album from vinyl to iPod and back again”, а в США в 2009 под заголовком “The Vinyl Countdown: The Album from LP to iPod and Back Again”.

²³⁰ Elborough T. The Vinyl Countdown: The Album from LP to iPod and Back Again. Brooklin: Soft Skull Press, 2009. 480 p. P. 398.

была представлена в Нью Йорке (в центре The Kitchen), Форт-Уэрте, Филадельфии, Монреале, Квебеке и Чикаго. Память о ней сохранилась в каталоге²³¹.

Особая судьба сложилась у так называемого «Белого альбома» The Beatles 1968 года, ставшего центром большого арт-проекта, продолжающего развиваться и сегодня, в разгар становления цифровой эпохи. Оформление этого альбома The Beatles является одним из самых минималистичных в истории музыки и первым в своем роде: на белом фоне лишь название группы, выполненное теснением, а также серийный номер пластинки. Дизайн был выполнен другом Пола Маккартни – художником, одним из основателей поп-арта Ричардом Гамильтоном. Возможно, такое оформление должно было стать противопоставлением “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, ведь в этот альбом вошли песни, не связанные друг с другом, написанные в разное время, причём не все песни записывались музыкантами вместе. Группа тогда находилась на грани распада.

На протяжении многих лет эти конверты становились полотнами для сотен тысяч любителей музыки, решивших оформить их самостоятельно, а американский художник Рутфорд Чанг собрал уже несколько тысяч таких пластинок первого издания альбома (на 2025 год – 3 417 экземпляров) в рамках проекта We Buy White Albums (см.: Приложение: илл. 11). Его коллекция, собиравшаяся с середины 2000-х годов, показывает, как распространившись по всему миру, одинаковые белые холсты в итоге получили индивидуальность. Помимо рисунков, вероятно, вдохновленных музыкой ливерпульской четверки, конверты несут на себе следы времени: пятна от кофейных чашек, плесени, сигарет и т. п. Белый цвет обложки позволяет всем этим повреждениям быть особенно заметными на изначально одинаковых белых прямоугольниках, сделав их индивидуальными и неповторимыми. Сам художник рассказывает о своем проекте так: «Меня интересовало, как по-разному могут состариться обложки... Поскольку обложка полностью белая, изменения очевидны. Серийные номера сделали их коллекционирование естественным, и чем больше их у меня было, тем интереснее становилось. Как видите, на многих из них есть надписи,

²³¹ The Record as Artwork. From Futurism to Conceptual Art. The Collection of Germano Celant. Fort Worth: Fort Worth Art Center Museum, 1977. 123 p.

и у каждой – своя история. Накопление историй – часть этого процесса. Но дело также и в том, что физический объект – пластинка – просто перестал существовать (*в цифровую эпоху – О.К.*)»²³².

Как многие другие товары, появившиеся сначала как элитная новинка для состоятельных покупателей, записи на шеллаке, а потом и на виниле по мере роста и удешевления производства, стали массовым и недорогим предметом и оставались таковыми вплоть до начала 1990-х годов, когда производство записей практически прекратилось. Вернувшись на рынок в начале 2010-х годов, пластинки «не вернули себе» низкой цены: сейчас цены на новые записи начинаются примерно от 10 долларов и могут достигать сотен долларов, в зависимости от тиража записи и претензий музыканта и звукозаписывающей компании, а также уникальности издания. Стоимость же некоторых раритетных изданий может быть эквивалентна стоимости автомобиля или даже квартиры²³³.

В России в последние годы отмечается рост интереса к виниловым пластинкам: увеличивается количество магазинов, проходят ярмарки, музыканты выпускают пластинки как на зарубежных фабриках, так и на отечественных, открываются новые производства. Проводятся выставки, посвященные – полностью или частично – оформлению виниловых пластинок. Например, в 2014 году в Арт-центре Перинных рядов в Санкт-Петербурге прошла выставка «Поп-арт форум», частью которых стали пластинки, оформленные Энди Уорхолом. Среди выставок за рубежом отметим многочисленные выставки таких мэтров-оформителей музыкальных альбомов, как Роджер Дин и Сторм Торгерсон. Также открываются музеи, посвященные не только оформлению пластинок, но и их производству. Так, в 2007 году в здании бывшей дирекции Апрелевского завода предпринимателем Б. В. Чухонцевым был открыт Музей истории Апрелевского завода грампластинок (другое его название – довольно символичное – «Музей забытых людей и вещей»).

²³² Kozinn A. A Plain White Square, and Yet So Fascinating // The New York Times. 22.02.2013. URL: <https://www.nytimes.com/2013/02/23/arts/design/artists-obsession-with-beatles-white-album-on-display.html> (дата обращения: 10.09.2025).

²³³ В момент подготовки этого текста самая дорогая пластинка на интернет-платформе e-Bay – промо-версия альбома Брюса Спрингстина 1978 года “Darkness On The Edge”. Пластинка выставлена на продажу за \$135 000 (более 11 000 000 рублей по текущему курсу).

В 2014 году в Москве открылся завод «Ультра Продакшн», а в феврале 2025 в Асбесте коллекционером Станиславом Дербышевым-Семёновым был запущен крупный завод. Пиар-директор завода Екатерина Супруненко в интервью отмечает появившийся тренд на новую эстетику, развившийся благодаря социальным сетям и говорит, что музыку теперь хотят «потрогать, поразглядывать»²³⁴.

Виниловые пластинки и их эстетика вписываются в актуальные тренды последних нескольких лет. Например, в тренд на ретро-технику и так называемую «новую искренность», направленную, в том числе, и на ностальгию. Этот атрибут метамодернизма стал уже общим местом в оценках исследователей разворачивающейся на наших глазах новейшей эпохи²³⁵. Во многом эта культурная парадигма направлена на возврат к старым, надёжным вещам (старые телефоны, в т. ч. кнопочные; проводные наушники, при использовании которых окружающие видят, что человек занят прослушиванием в отличие от беспроводных наушников; плёночные фотоаппараты и VHS-камеры и т.д.). В рамках тренда важна тактильность, которую не может дать цифровая запись, скачанная из Интернета или прослушанная через стриминговый сервис. В «новой искренности» мода не вызывает восторга и не является самоцелью (в том числе это связано с экономикой и объясняет популярность винтажа – одежды, техники, бытовых предметов). Также отметим такие популярные явления как тренд на доминирование эстетики и эстетичности как определённый стиль жизни (продвигаемые через соцсети и платформы на подобие Pinterest) и «цифровой детокс» – режим, к которому советуют прибегать психологи для перезагрузки в условиях постоянного контакта с различными устройствами связи.

Ещё одно важное свойство – винил провоцирует сосредоточенность на прослушивании: если в наушниках мы можем куда-то идти или заниматься домашними делами, то пластинка заставляет слушать внимательно, уделить этому занятию отдельное время и войти в контакт с музыкой. Прослушивание превращается в особый опыт, который

²³⁴ Второе в России и первое на Урале производство виниловых пластинок открылось в Асбесте // Вести Урал. URL: <https://vesti-ural.ru/2025/02/18/244069/> (дата обращения: 10.09.2025).

²³⁵ Drobysheva E. From the «Black Square» to the «Black Mirror»: Contemporary art in search of light. In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 2023, 16(4), 625–632. P. 627.

во многом ушёл с развитием технологий с теми привычками, которые появились у людей – например, делать сразу несколько дел, не сосредотачиваясь на музыке. При этом, для того, чтобы проиграть пластинку нужно произвести ряд действий – купить проигрыватель, обустроить специальное место, выискивать интересующие записи. Сам процесс прослушивания – достать пластинку, помыть (если у вас есть мойка – ультразвуковая или мойка-пылесос), поставить, перевернуть сторону, убрать – превращается в определённый ритуал по контакту с музыкой и с её визуальной составляющей в виде художественного оформления. Последнее стало неотъемлемой частью опыта контактирования с пластинкой, во многом ушедшей с развитием CD, MP3 и стриминговых сервисов.

Пластинка обладает довольно сильной «аурой» благодаря соединению свойств исторического объекта и предмета искусства, особенно, если это концептуальный альбом, сочетающий в себе музыку, тексты и художественное оформление. В случае с винилом даже механически воспроизводимый объект обретает ауру – он ассоциируется с определённым временем, передает ощущение ушедшей эпохи и, даже если это новая пластинка, несёт на себе отпечаток уникальности и вневременности в век одинаковых одноразовых товаров. Особенно остро это выражено в случаях, продемонстрированных на примере проекта *We Buy White Albums*.

Именно возможность контакта с физическим носителем, эстетика упаковки, аудиофильские качества, возможность слушать музыку, не прикасаясь с цифровыми технологиями и делают виниловую пластинку актуальным носителем и особым культурным объектом, не просто вошедшим в историю искусства, но и фигурирующий в актуальном художественном процессе.

3.5 КОНЦЕПТ ДРУГОГО В ПОНИМАНИИ СОЦИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ГЕРОЙ / АВТОР / ЗРИТЕЛЬ ВНУТРИ ЦИФРОВОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

В цифровую эпоху интересубъективные проекты становятся неотъемлемой частью жизни общества. Доступность и простота техники приводят к масштабному производству аудиовизуальных произведений, включающих в себя документальные компоненты социальной деятельности. В связи с чем мы используем авторское понятие цифрового документального конструирования²³⁶ – нового вида интересубъективного проекта социального конструирования, охватывающего современные процессы цифровой гибридизации документалистики и пользовательского видеоконтента. В главе рассматривается концепт Другого в качестве ключевого понятия в раскрытии социальных связей герой – автор – зритель. Данная триада в цифровую эпоху характеризуется мягкими связями и подвижным характером. Как субъекты цифрового документального конструирования герой, автор и зритель обмениваются социальным и личным опытом, основываясь на общественном и личном восприятии, что приводит к формированию коллективного субъекта. Таким образом, реализуется социальная природа цифрового документального конструирования, выводящая его из поля эстетики в поле социального воспроизводства. Цифровое документальное конструирование трансформируется в механизм коллективной социальной субъективности, определяющей себя как современное, настоящее поколение.

Когда в начале XXI века техника, нужная документалисту, стала простой и доступной, будучи встроенной в обычный повседневный гаджет – смартфон, документалистом смог стать почти каждый. Огромное количество хроникальной, репортажной и дневниковой съёмки, окружающей и сопровождающей современного человека, проходит мимо социально-философской рефлексии, по-прежнему чуткой к письменным формам и ориентированной на них. Более пристальное внимание получила фотография, вероятно, благодаря печально знаменитой практике

²³⁶ Никитина Т. С. Историческое время в социальной реальности документального кинематографического конструирования: Автореф. дисс. ... к. филос. н. Саратов, 2025. 16 с.

экстремальных селфи, часто заканчивающихся смертью собственно оператора, особенно среди подростков. Переход фотографии, выполняющей близкие к документальному кино функции хроникальной работы со временем – в цифровую фазу – привёл к тому, что она из сложного ремесла и искусства превратилась в цифровой продукт, который существует не только и не столько благодаря созданию цифровых изображений, но в силу того, что люди делятся им, выкладывая снимки в Сеть, комментируют и оценивают выложенное, используют для своих политических, социальных и культурных акций и действий²³⁷.

Схожий процесс произошел в документалистике, которую на этих основаниях мы обозначаем как «цифровое документальное конструирование». Под этим термином мы понимаем новый вид социального интeрсубъективного проекта, синкретично сочетающий в себе обучение, просвещение, исследование, пропаганду, а также самовыражение, продвижение и развлечение. В качестве атрибутивной функции цифрового документального конструирования выступает массовая архивация прошлого, внутри которого существует свой уникальный мир, пространство и время. Довольно часто среди основных задач цифрового документального конструирования, где в основе находятся копии подлинных событий и личностей, определяют документирование реальности, просвещение, пропаганду, исследование и т. д.

Однако, разговор о документальном кинематографическом конструировании вести исключительно в этом ракурсе излишне схематично, так как объектом документального исследования преимущественно является человек. В связи с этим имеет смысл рассматривать этот феномен именно в социально-философском и психологическом дискурсах. В частности, мысль немецкого философа К. Ясперса о том, что человек всегда больше, чем он думает о себе, вполне можно определить как эпиграф к документальному произведению.

Ключевой фигурой в цифровом документальном конструировании является автор. Он создает произведение на основе крепкой временной структуры, которая состоит из физического времени, общего хронометража и хронометража сцен, ритма, темпоритма, времени психического,

²³⁷ Gunthert A. The Conversational Image. New Uses for Digital Photography // *Études Photographiques*, 2014. No31, Spring.P. 54-71.URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>

кроме того – отражает конкретное историческое время. Автор выступает не столько как участник или свидетель исторического времени, а в больше степени как наблюдатель. Гармония внутри документального кинематографического конструирования создаётся путём пластичного сочетания жизни и «второй реальности», в которую трансформируется реальность социальная. Отсюда – стремление автора/режиссёра именно к наблюдению, то есть своего рода отказу от субъективного восприятия (за исключением тех проектов, которые ведут свое повествование от первого / авторского лица, где автор является одним из героев документального конструирования).

Прежде чем обратиться к социальным связям внутри цифрового документального конструирования, рассмотрим некоторые особенности социальной жизни человека в цифровую эпоху. Теоретик экзистенциальной психологии Р. Мэй начинает свои размышления о человеке в поисках себя с мысли о том, что «одно из немногих жизненных благ в наш век тревоги состоит в том, что мы способны к осознанию себя»²³⁸. Рассматривать самосознание в качестве блага – не самая распространённая задача в жизни общества по причине того, что осознание себя происходит, прежде всего, за счёт переживаний. В обществе существует чёткое и эмоционально окрашенное разделение на позитивные и негативные ощущения. Преимущественно человек тяготеет к первой категории эмоций, потому так они комфортны. А меж тем, именно негативные эмоции и переживания являются стимулами развития, так как не познавши страх, невозможно стать смелым. Поэтому на пресловутый вопрос, для чего автор снимает человека в состоянии социальной боли, трагедии или упадка, смело можно ответить – во благо развития общества. Для бессознательного не существует границы между реальными и сконструированными событиями, поэтому, к примеру, при просмотре хоррора зритель испытывает страх, хотя никакой угрозы его жизни нет.

Среди основных внутренних проблем в современном обществе выделяют тревогу и угрозу своему «Я», а также одиночество – феномен социального одиночества в городской толпе описан в научной и художественной литературе. «Ссылаясь на свой клинический опыт и на опыт моих коллег психотерапевтов и психиатров, отмечу, что главной

²³⁸ Мэй Р. Человек в поисках себя. СПб.: Издательство «Питер», 2022. С. 5.

проблемой середины XX века является опустошённость. Под этим я подразумеваю, что многие люди не только не знают, чего именно они хотят, но и понятия не имеют о том, что они чувствуют. Когда они говорят о дефиците автономии или жалуются на неспособность принять решение – сложности, характерные для всех времен, – становится очевидным, что основополагающей причиной является отсутствие у них опыта взаимодействия со своими собственными желаниями и потребностями. Они чувствуют, что их шатает из стороны в сторону, что сопровождается пугающим ощущением бессилия, потому что они попадают в вакуум и пустоту»²³⁹. Р. Мэй именует таких людей полыми. Осознать свою «полость», тревожность и одиночество человек способен только в соотношении себя с другими представителями общества: Я на фоне Другого. В рамках данного дискурса концепт Другого является ключевым в понимании социальных связей герой – автор – зритель.

Бинарные оппозиции относятся к числу традиционных в европейской философской мысли. Однако понятие «Другой» философия начинает активно использовать лишь в XX веке. Обратимся к работе Э. Гуссерля «Картезианские медитации». Пятую медитацию он начинает с критики солипсизма. Если существует только наше сознание, то всё вокруг становится конституированными единствами, и, как следствие за пределами Ego Cogito не существует ничего. Тогда, как в таком случае обстоят дела с другими Ego, «ведь они, конечно, не только представление и представленное во мне, не только синтетические единства, которые могут найти своё подтверждение во мне, но по смыслу своему суть именно Другие. Не поступили ли мы, следовательно, несправедливо по отношению к трансцендентальному реализму? Ему может не хватать феноменологического обоснования, но, в принципе, он оправдан в той степени, в какой ищет путь от имманентности ego к трансцендентности Другого»²⁴⁰. Исходя из суждения Э. Гуссерля, Другой представляет собой основу объективности и возможность выхода за пределы субъективности, самого себя. Это отсылает нас к мысли З. Фрейда,

²³⁹ Мэй Р. Человек в поисках себя. СПб.: Издательство «Питер», 2022. С. 10-11.

²⁴⁰ Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический Проект, 2010. С. 117.

что нет Субъекта без Другого, или Ж. Лакана, что человеческое существование требует признание Другого, как бы господина.

Интересными в этом ракурсе представляются работы М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто», где авторы подчеркивают диалогическую структуру высказывания. Читаем у М. Бахтина: «Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, я для себя – на фоне я для другого. Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем»²⁴¹. Мысль Ж. Сартра такова: «У меня появляется необходимость в другом: чтобы полностью понять все структуры своего бытия, Для-себя отсылает к Для-другого»²⁴². Концепт Другого проявляется во всех социальных дуальных отношениях внутри документального конструирования: герой-автор, герой – зритель, автор – зритель.

Социальные отношения героя, автора и зрителя внутри проекта активны, но, с другой стороны, ограничены социальной реальностью: «...человеческие существа являются в одно и то же время биологически-ми индивидами и социальными агентами, конституированными как таковые в отношении и через отношение с социальным пространством, точнее с полями»²⁴³. Согласно П. Бурдьё, социальная действительность состоит из социальных пространств, в которые помещены агенты – участники производства. Опираясь на эту теорию, сделаем вывод, что герой, автор и зритель находятся внутри социального пространства, которое представляет собой поле сил, воздействующих на агентов. В зависимости от включённости агента эти силы воздействуют по-разному. В нашем случае большее воздействие в процессе производства происходит на автора и героя, а во время дистрибуции – на автора и зрителя.

В процессе производства цифрового документального конструирования происходят различного рода события, они отличаются друг от друга степенью значимости для внутренней социальной реальности проекта.

²⁴¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 62.

²⁴² Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Изд-во Республика, 2000. С. 77.

²⁴³ Там же.

Дифференцировать их можно как кодированные: те, что войдут в структуру документального конструирования, и некодированные, являющиеся в контексте производства информационным шумом. На этапе подготовки и производства важное значение имеет авторская серендипность. Интуитивная прозорливость отвечает за отражение исторического времени. Так как данный феномен не имеет образного воплощения, в контексте документального конструирования оно визуализируется посредством деталей, событий и темпоритма.

То, что воспроизводит цифровое документальное конструирование и может воспроизводить бесконечно, в экзистенциальном плане имело место всего один раз. Это говорит о том, что событие или герой никогда не выйдут за пределы кадра, они становятся упорядоченной совокупностью, корпусом, единой и единичной структурой. Зафиксированное событие или человек не отличается от своего референта, но требует вторичного рефлексивного акта. Речь идет о том, что, описывая фотографию, Р. Барт назвал «нечто от тавтологии»²⁴⁴. Он рассматривает фотографию как «слоистый объект, две половинки которого нельзя отлепить друг от друга, не разрушив целого... дуальности, которую можно постигать, но не ощупать»²⁴⁵. То же самое происходит и в цифровом документальном конструировании, где слияние референта и его цифровой видеоконструкции настолько крепко, что сепарация не представляется возможной, а диадный симбиоз существует в перманентной стадии. Для автора документальное конструирование – цель и предмет репрезентации, а также пространство, где изначально нет ничего, но может быть что-то. В это пространство он входит со своей идеей / эйдосом. Важное значение имеет то, как автор будет воплощать свой замысел. И. Кант говорил, что, когда выносятся суждения о красоте природы нужен вкус, а для произведения искусства – этого недостаточно, необходим гений, как человек, как идея. И необязательно говорить о прекрасном, искусство может делать безобразное прекрасным. И. Кант подчеркивал, что рассудок ничего не может созерцать, а чувства ничего не могут мыслить. Только из их соединения возникает знание.

²⁴⁴ Барт Р. *Camera lucida*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 18.

²⁴⁵ Там же. С. 18–19.

Как уже было сказано, в документальном конструировании в центре внимания находится человек. Человек, вступающий на кинематографическую тропу в качестве героя, желает высказаться. И в данном случае значение имеет «желание». «Я хочу, чтобы признали мои желания», – так можно выразить мотивацию «человека на экране». Ж. Делёз не раз подчеркивал, что желание – это не абстрактное. Он говорил об общности двух слагаемых: Я никогда не желаю что-то само по себе, мне нужна совокупность, но я желаю что-то, исходя из чего-то. Желание – это конструирование. Для того, чтобы произошло событие, нужна разность потенциалов. Каждый из нас проводит время, конструируя.

Стоит отметить, что Ж. Лакан в теории маленького и большого Другого, где маленький Другой – это подобный человеку Другой, на большого Другого смотрит шире. Для него он, в том числе, язык, и культура, в которую человек входит. Мы сталкиваемся с теми, кто есть в определённой культуре и языке.

Присутствие в кадре можно рассматривать для героя как способ контакта, обмена и познания. Он ставит себя в центр кинематографического мира. В процессе съёмок герой идет извне внутрь. Человек делает попытку адаптироваться к восприятию себя и себя в социальной реальности, иными словами, задаётся вопросом идентификации: кто я; кто мои люди; как мне занять среди этих людей свое место; что это за место, которое я займу и т.д. Важную роль при этом познании играет камера. Нередко бывают случаи, когда герой в самом начале съёмочного процесса возвращается к относительному нарциссизму, у него происходят некоторые изменения во взаимоотношениях с социальной реальностью. Однако, позже эта стадия сменяется на близкую в некотором понимании лакановской стадии «зеркала», когда герой сталкивается со своим изображением или изображением другого, который, является для него зеркальным, так он обретает представление о самом себе. «...Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему

собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»²⁴⁶. Изучение себя, своего тела, внешних проявлений внутренней жизни и взаимоотношений с миром происходит через призму «виртуального зеркала» в виде камеры. В съёмочном процессе наступает момент, когда герой перестаёт замечать камеру и даёт свободу спонтанности и случаю, что З. Фрейд именовал «акциденцией». Герой начинает экзистенцировать, существовать.

Через проговаривание и проживание героя происходит рождение метафоры, то есть отсылки одного означающего к другому. В психоаналитической теории метафора представляет собой «сгущение» – это собирательный образ, что является одним из важных средств структурирования опыта в коммуникации героя на экране и зрителя наравне с объективизацией мысли, т.е. мысли, которая приходит извне.

Документальное конструирование даёт возможность человеку выговориться о сложных и беспокоящих его проблемах. По своей сути, это симптом. Ж. Лакан видел в симптоме послание о состоянии человека. Герой приходит в кинематографическое пространство с симптомом или набором симптомов, распутывая которые в процессе съёмочного процесса, получает шанс установить причины. При этом не стоит забывать ещё об одной важной мысли Ж. Лакана, что симптом приносит наслаждение, соединяющее в себе боль, удовольствие и страсти. А где вы видели человека, который хочет избавиться от своих страстей? – вопрос З. Фрейда не только не утратил своей актуальности, но и перешёл в разряд риторических. Ни З. Фрейд, ни Ж. Лакан не ставили диагноз своим пациентам, они давали им высказаться. По этому принципу работает и документальное конструирование.

Субъект конструирования – это субъект бесконечного анализа. И в этой ситуации есть опасный момент: документальное конструирование обладает такой силой, что одновременно может созидать и разрушать субъект. В этом есть корень подсознательного страха, который человек испытывает, попадая в объектив камеры. «Само слово «страх» – неуловимый туман, невидимая испарина – только появившись, сразу растворяется как мираж и пропитывается несуществованием,

²⁴⁶ Бахтин М. М. Человек у зеркала. СПб.: Азбука, 2000. С. 240.

наполняет галлюцинациями и фантомами языка»²⁴⁷. В этом плане интересными является размышления Р. Барта о внутреннем состоянии при попадании в объектив: «Всё меняется: я конституирую себя в процессе позирования, я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ. Такого рода трансформация играет активную роль: я ощущаю, как Фотография творит или умерщвляет мое тело в свое полное удовольствие»²⁴⁸.

Автор даёт возможность герою увидеть себя в историческом времени и в историческом масштабе, давая онтологическую прописку в цифровом пространстве. «Познай самого себя» – для автора/режиссёра не только надпись на храме Аполлона в Дельфах, но и сверхзадача социальной реальности, где экзистенциальный вакуум становится всё более распространённым явлением человеческой жизни.

Документальное конструирование находится в разных отношениях и со зрителями, в зависимости от метафоры и жанра оно может быть подобно сну или интеллектуальному аудиту. В любом случае в момент принятия визуально-аудиального проекта происходит синхронизация с тем, на что зритель смотрит и его социальным опытом. Сам факт просмотра имеет отношение к зрительскому проживанию. Документальное конструирование вытягивает из публики внимание.

Что происходит со зрителем, когда он встречается с героем на экране? И прежде стоит сказать о значении экрана, как материальной границы между героем и зрителем. Для героя экран, с одной стороны, как некое поле, где он выставляет себя на показ; с другой стороны, щит, завеса с защитной функцией. А. Базен и реалисты сравнивали экран с окном, в которое можно смотреть, подглядывать, наблюдать. С. Эйнштейн, Р. Арнхем и формалисты предлагали метафору рамки, с границами придающими форму образу. Ж. Митри предложил соединить две метафоры. Позже в экране увидят зеркало. В частности, К. Метц напишет: «фильм подобен зеркалу. Но в одном важном пункте он отличается от первичного зеркала: как и в зеркале, в нем может отражаться все что угодно, кроме одного – в нем никогда не может отразиться собственное тело

²⁴⁷ Крестева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 41.

²⁴⁸ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 27.

зрителя. При определённом положении зеркало внезапно становится стеклом без амальгамы»²⁴⁹. К. Метц высказывает мысль, что таким образом зритель идентифицируется с самим собой, «с самим собой как чистым актом восприятия (бодрствованием, готовностью), как условием возможности воспринимаемого и, следовательно, чем-то вроде трансцендентального субъекта, предшествующего всякому феноменологическому наличию»²⁵⁰.

Встреча зрителя с героем на экране – это взаимодействие познающего и познаваемого. М. Бахтин писал о взаимодействии кругозоров, а также внешней и внутренней диалектике, «скрещиваются и сочетаются два сознания (я и другого), здесь я существую для другого и с помощью другого»²⁵¹. «Понимание – это превращение чужого в «свое-чужое»²⁵². Что же является для человека самым чужим из всего того, что его окружает? Это – Другой, другой человек. «Первое (an sich erste) чужое (первое Не-Я) есть другое Я»²⁵³. Именно другой человек дает нам возможность опыта чужого.

Ж. Деррида для понимания Другого вводит категорию «différance» (дифферанс). На русский язык термин переводится, как «различение», «разграничение», «различие», «различание». У философа из «различение» он постепенно трансформируется в «разнесение». Одно из определений Ж. Деррида звучит как «Дифферанс есть то, что делает движение означения возможным только в случае, если каждый элемент, рассматриваемый как “существующий”, возникающий на сцене присутствия, <...> Это то конституирование настоящего как «исходного» и необратимо неодносоставного»²⁵⁴. Появление дифферанса имеет под собой последствия социальных и исторических ситуаций после Второй Мировой

²⁴⁹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С.74.

²⁵⁰ Там же. С.79.

²⁵¹ Бахтин М. М. Человек у зеркала. СПб.: Азбука, 2000. С. 228.

²⁵² Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. М.: Искусство, 1979. С. 371.

²⁵³ Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. С. 138.

²⁵⁴ Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Différance. Томск: Водолей, 1999. С. 138.

войны, Ж. Деррида, как и многие философы постмодернизма, искал причины появления таких явлений, как тоталитаризм, геноцид. Само понимание дифференс включает множественность Других.

Э. Левинас использует понятие «лицо другого»: «Лицо Другого постоянно разрушает и превосходит предъявляемый мне пластический образ, выходит за его пределы, разрушая и адекватную идею, соразмерную моим представлениям и собственному ideatum»²⁵⁵. Для философа Другой есть собеседник в социальной ситуации «лицом к лицу», при этом «Другой» стоит выше, чем «Я». Встреча с другим выводит субъект из самоизоляции и открывает время. Если рассматривать цифровое документальное конструирование, как пространство, то зритель вступает в пространство героя. Момент входа сопряжён с рядом традиционных действий от входа в зрительный зал и затухания света до разворота видео на весь экран и нажатия кнопки «play».

С начала 2000 годов фильм приобретает новый смысл, он становится цифровым. Сегодня мы имеем дело с математической логикой дискретных цифровых устройств. Формат высокой чёткости high definition делает человека ещё более видимым на экране: при крупный планах мы можем разглядеть ресницы, поры и морщины на коже, капельку пота и т.д.

Автор снимает для зрителя. Ж. Делёз в программе «Алфавит Делёза» рассматривая предлог «для» в контексте творческого акта, привел несколько примеров. «Для – это значит «ради». Писатель пишет ради читателя, «для» читателя. Но также и для не-читателя. Это уже не «ради», но «вместо». С одной стороны «ради», с другой – «вместо». И так известно, Арто писал «Я пишу для букваря», «Я пишу для дураков». Но это не значит, чтобы это читали дураки или вместо букваря. Это значит вместо».

Зритель берёт у документального конструирования некий опыт, знак, код, а взамен отдает эмоцию, которая позже трансформируется в реакцию на эмоцию. Таким образом, документальное конструирование становится визуальным способом познания социальной реальности, сконструированной автором за счёт сгущения времени, пространства и образов. И здесь есть смысл сказать о такой вещи, как дуализм в отношении между конструированием и зрителем. Есть отдельно взятый интерсубъективный проект и отдельно взятый зритель, который смотрит

²⁵⁵ Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 88.

на экран, как на картину. Зритель не является элементом этой картины, не включён в неё. Д. Бергер, анализируя искусство видеть и рассматривая взаимоотношения видимого и видящего, говорит о выборе видящего – на что смотреть, и только в этом случае оно становится доступным глазу, при чем не обязательно физически, что для нас имеет особое значение, когда речь идет о фильме. «Дотронуться до чего бы то ни было означает вступить с этим предметом в некоторые отношения. Мы никогда не смотрим просто на одну вещь, мы смотрим на отношения между вещами и нами. Наше зрение все время активно, оно подвижно, оно удерживает вещи в пространстве вокруг себя, оно утверждает все то, что существует для нас таких, какие мы есть»²⁵⁶.

В книге «Марсель Пруст и знаки» Ж. Делёз писал: «Мы ищем истину только тогда, когда конкретная ситуация нас вынуждает это делать, когда мы подвергаемся в некотором роде насилию, побуждающему нас к поискам. Истина – непременно результат насилия мысли. Искать истину – значит расшифровывать, истолковывать, объяснять»²⁵⁷.

Цифровые технологии повлияли на социальные связи герой – автор – зритель, придав им мягкость. Каждый из участников триады может принять социальную роль другого: зритель после просмотра может взять камеру и снять свой проект; режиссер стать героем (к примеру, во время показа зрители запечатлели реакции режиссера или его общение со зрителями) и т.д. До появления доступных цифровых технологий такая трансформация наблюдалась чаще у героя, переходящего в зрителя.

Подводя итог, можно сказать, что концепт Другого (Э. Гуссерль, Ж. Лакан, З. Фрейд, Ж.-П. Сартр, М. Бахтин) является ключевым в понимании социальных связей герой – автор – зритель. Социальные связи в этой триаде имеют подвижный характер и моделируются историческим временем. Герой – автор – зритель как субъекты цифрового документального конструирования есть участники процессов обмена социальным и персональным опытом через призму общественного и личного восприятия. На этой основе формируется коллективный субъект как воображаемое Мы современников, консолидирующее пользователей как социальную общность.

²⁵⁶ Бергер Д. Искусство видеть. М.: Изд-во Клаудберри, 2012. С. 8–9.

²⁵⁷ Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. С. 42.

3.6 В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ

«Если кто-то думает,
что собирание искусства – безобидное хобби,
он глубоко заблуждается...»

Георгий Костаки²⁵⁸

Буквально «вчера» – 19 октября 2025 года Франция, а вслед за ней и весь мир пережили шок: ограбили Лувр. Из галереи Аполлона, где хранятся королевские драгоценности, исчезли украшения на многие миллионы евро / долларов. Однако, «нет сомнений, что историческая и культурная ценность предметов не поддаётся денежному измерению». Данная новость, какой бы шокирующей она ни была, сама по себе не стала бы предметом нашего интереса, если бы не одна из версий начавшегося следствия – это заказное ограбление, что «предполагает существование богатого коллекционера, который спонсировал кражу. Такой человек не будет выставлять артефакты на публику. Он станет тайно хранить их в частной коллекции для личного удовольствия или статуса. Подобные случаи в истории уже были. Похищенные шедевры годами не появляются на чёрном рынке»²⁵⁹.

Классическим примером служит ограбление Музея Изабеллы Стюарт Гарднер²⁶⁰ в ночь с 17 на 18 марта 1990 года – крупнейшее похищение произведений искусства в истории США и самое громкое нераскрытое

²⁵⁸ Георгий Дионисович Костаки (1913–1990) – советский коллекционер греческого происхождения и гражданства; крупнейший коллекционер русского авангарда.

²⁵⁹ Заказ коллекционера или международная ОПГ: новые подробности дерзкого ограбления Лувра. URL: <https://science.mail.ru/articles/38319-ograblenie-luvra-2025/?yclid=mhrt7wq555875216847>

²⁶⁰ Изабелла Стюарт Гарднер, вдова крупного торговца и судовладельца Джона Лоуэлла Гарднера II, в 1903 году открыла в принадлежащем ей доме художественный музей, в котором было выставлена ее выдающаяся коллекция произведений искусства. В составе коллекции была более 2500 картин европейских художников, в том числе работы Рембрандта, Тициана, Веласкеса, Рафаэля, Мане, Боттичелли, Микеланджело. В 1924 году Изабелла Гарднер скончалась. В своем завещании она оставила \$1,2 млн на продолжение работы музея

преступление такого рода в мире. Общая оценка похищенного превышает \$500 млн»²⁶¹. Несмотря на усилия ФБР, местонахождение картин остается неизвестным уже 35 лет. Следствие считает, что произведения все это время могли находиться в частной коллекции, а их обладатель так и не попытался их продать²⁶². Для искусства это огромная потеря, так, картина Рембрандта «Христос во время шторма на море Галилейском» (см.: Приложение: илл. 12) считается единственной известной работой в жанре морского пейзажа.

Задумывая тему о месте такой практики, как коллекционирование, в арт-процессах текущего столетия, мы предполагали иной заход. Но новость об ограблении Лувра буквально «легла в строку». Попробуем проанализировать современные грани этой почтенной культурной традиции.

Коллекции произведений искусства – это некий маркер той или иной эпохи, «определённый уникальный атрибут идейных и цивилизационных представлений времени, который неизменно сопровождает общество на всех этапах его развития и является своеобразным художественным признаком различных эпох – мировоззрения и мировосприятия в зависимости от культурных, художественных, стилевых, национальных, экономических и социальных особенностей времени» – считает исследователь А. Лиховцева²⁶³.

Развитие арт-практик в стратегическом пределе развивающихся культурных индустрий накладывает свой отпечаток на ценностные основания деятельности всех участников художественных процессов. С одной стороны, «рынок произведений искусства на сегодняшний день представляет собой развитую отрасль бизнеса, товар которого существенно отличается от других сфер и относится не только к предметам роскоши, но и представляет интеллектуальную, историческую,

²⁶¹ Остывшие следы Рембрандта, Вермеера, Мане и Дега. 30 лет спустя крупнейшее ограбление музея так и не раскрыто. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4298542?ysclid=mhrtj51d8648663420>

²⁶² Заказ коллекционера или международная ОПГ: новые подробности дерзкого ограбления Лувра. URL: <https://science.mail.ru/articles/38319-ograblenie-luvra-2025/?ysclid=mhrt7wq555875216847>

²⁶³ Лиховцева А. В. Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия: художественная целостность, методология формирования и международный контекст феномена: Автореф. к. искусствоведения. М., 2019. С. 7.

культурную, художественную ценность. Произведение искусства стало финансовым инструментом», – отмечает А. Лиховцева²⁶⁴. С другой – в условиях формирующейся ценностной парадигмы метамодерна возрастает роль антропологической составляющей культурных практик. Поиски идентичности – национальной, религиозной, гендерной – составляют сегодня достаточно заметный сегмент общественной активности.

Современное социокультурное пространство представляет собой результат взаимодействия разнонаправленных стратегий, сценариев, алгоритмов. Антропологические и экзистенциальные параметры происходящих процессов являются объектом интереса со стороны исследователей различных дисциплинарных областей – культурологии, искусствоведения, истории культуры, философии, эстетики. Нас будет интересовать именно антропологические основания такой популярной культурной практики, как коллекционирование, её особенности, продиктованные спецификой текущего культурно-исторического этапа.

Формат развития искусства в условиях культурных индустрий предполагает усложнение структуры художественного рынка, диверсификацию деятельности аукционных домов, ярмарок искусств, увеличения числа частных галерей и выставочных проектов. Разумеется, начиная с 2020 года, эти процессы были скорректированы «паузой», на которую были поставлены процессы массовых коммуникаций, в том числе и в сфере искусства. Но нас в рамках нашего дискурса интересует первая четверть XXI века, поэтому в данном случае мы описываем тенденции достаточно «пёстрого» временного периода.

Однако, именно в свете формирующейся метамодернистской парадигмы с её практиками «уязвимости», напрашивается параллель с такой культурной стратегией, как апроприация – заимствование условно «западным» типом культуры некоторых установок «восточного»

²⁶⁴ Там же. С. 4.

культурного типа, а именно – акценте на движении жизненной энергии (ци²⁶⁵) как базовом процессе (само)определения человека. Коллек(ци)онирование (от лат. collectio – собирание) как бы намекает нам на такой похожий на китайский термин слог в своём составе. В связи с чем и возникло желание рассмотреть данное явление как определённый способ энергетического взаимодействия человека – как с миром и объектами своей коллекции, так и с самим собой, со своим «я», углубленный уход в себя. При этом неважна исходная причина коллекционирования, способы или предмет коллекции. Как бы то ни было, этот процесс в любом случае – вложение и получение энергии, залог развития, обогащения во всех планах: интеллектуальном, духовном, материальном, социальном.

Как мы уже отмечали выше, текущую эпоху мы определяем через привычный уже концепт метамодерна. Она характеризуется принципиально новым «цифровым» мировоззрением, соответствующими технологиями, унификацией всего и вся – от гендерных и поколенческих до политических и экономических стратегий жизни. Это порождает необходимость и даёт питательную среду для всё возрастающей потребности современного человека углубиться в практики своей идентичности. Как ни парадоксально, но чем больше технологий в нашей жизни, чем условно «проще» она становится благодаря достижениям науки и техники, чем очевиднее жизнь схематизируется и алгоритмируется, тем больше у человека потребности и необходимости вернуться к своим корням. В одном из своих интервью российский учёный

²⁶⁵ Китайский термин «ци» стал философской категорией в V–IV веках до н. э. в трактатах «Го юй», «Цзо чжуань», «Гуань-цзы», «Мэн-цзы», «Дао дэ цзин» и других. Одним из ранних текстов, в котором упоминается ци, является «И Цзин» («Книга Перемен») – произведение, датируемое II тысячелетием до нашей эры. В нём Вселенная рассматривается как постоянно изменяющаяся система, в которой Ци – ключевая движущая сила. Некоторые аспекты концепции ци в китайской философии: Ци как бескачественное первовещество («Великое начало»), соответствовавшее первой фазе развития Вселенной; Ци как жизненная энергия, которая поддерживает и питает все формы жизни; Ци как принцип гармонии, который помогает поддерживать баланс между внутренним и внешним миром; Ци как связующее звено между человеком и Космосом.

и медиа-деятель Е. В. Жаринов²⁶⁶ цитирует французского философа Бернара Стиглера: «Мы живём самую глупую жизнь — жить по чужому Алгоритму. Выдуманное Счастье – которое без Смыслов»²⁶⁷.

Зияющая дыра антропологической недостаточности становится пропастью с поражающей скоростью. Человек традиционной культуры живёт в перманентно «объясняющей» парадигме – в своем существовании он прикрыт и закрыт ритуалами, традициями, практиками, нормами, табу – в итоге живёт по рецептам, в рамках общинного способа бытия, проверенного веками, устойчивого к катаклизмам, переданного ему «с молоком матери», через ДНК мифов, религии, духовных практик. Чем сложнее мир – тем сильнее нарастает отчуждение. Чем больше мы уходим от способа проживания в страте общины «Я/МЫ», от традиционных способов (само)реализации – в Цифру²⁶⁸ – энергию алгоритма машины – чем больше у нас просторов для реализации одних наших свобод (таких, как удаленная работа, быстрый обмен информацией по телефону, каналам электронной почты, поиску информации через Сеть) – тем более несвободны и, более того, зависимы становимся от машин и механизмов. Ситуация, когда последние из наших помощников превратились в наших «погонщиков» и «диктаторов» в определённом смысле, уже налицо. Отсюда всё чаще и чаще возникают вопросы по поводу экзистенциальных опор. Как бы ни был удобен нам тот или иной девайс – мы понимаем, что это всегда палка о двух концах. С одной стороны, плюсы удобства, с другой – потеря уникальности и идентичности: размывание человека как самостоятельного существа, собственно, и создавшего весь этот технологический бум и прорыв, который теперь поглощает его самого. Всё чаще и чаще мы встречаем у многих учёных размышления о развитии человеком искусственного

²⁶⁶ Евгений Викторович Жаринов – советский и российский писатель, литературовед, публицист, переводчик, доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы филологического факультета МПГУ.

²⁶⁷ Видеоинтервью «Искусственный интеллект герой и автор. Евгений и Станислав Жариновы» Передача «Просто о сложном с Софико Шеварнадзе» от 30.06.2024. URL: <https://rutube.ru/video/46f16f17c32c1fd079f192376db7c689/?r=wd>

²⁶⁸ Ещё немного занимательной лингвистики. Слово «цифра» происходит от арабского «رفص» (şifr) – «пустой, нуль». История слова начинается в Древней Индии, где на санскрите существовало слово «śūnya», обозначавшее «пустота», «ничто».

интеллекта и опасения достижений в этой сфере в связи с неопределённостью и непредсказуемостью последствий.

Другой современный российский учёный – К. В. Анохин²⁶⁹ – высказывает мнение, что разработка искусственного сознания в будущем возможна, но делать этого не следует ввиду непредсказуемости последствий. По его словам, искусственный разум может быть получен алгоритмом когнитивной аккреции – то есть методом вычислений, повторяющих особенности работы мозга человека. К.В. Анохин предупреждает: «Следует ли его получать? Нет. Эта область разработок опасна. Мы не знаем, к чему это может привести». Исследователь считает, что следует придерживаться ответственного подхода при разработке ИИ-технологий и подчёркивает, что искусственный интеллект (ИИ) пока не способен полностью имитировать человеческие способности. Он может проявлять превосходство в расчётах и памяти, но не обладает самосознанием и эмоциями²⁷⁰.

Ведущий российский исследователь – «универсал» Т. В. Черниговская²⁷¹ заявляет, что бесконтрольное стремительное развитие искусственного интеллекта, нейросетей, чат-ботов является опасным для человека. По мнению учёного, нейросети «кормят» пользователя языком, и язык может уже сам «тащить эволюцию», выступая в качестве отдельного игрока²⁷². Т. В. Черниговская считает, что необходимо ограничить развитие и распространение ИИ. В своих интервью она часто подчёркивает, что основное, чего стоит бояться – выхода

²⁶⁹ Константин Владимирович Анохин – российский нейробиолог, доктор медицинских наук, профессор, академик РАН (2019). Исследователь физиологии памяти. Директор Института перспективных исследований мозга МГУ имени М. В. Ломоносова, руководитель отдела нейронаук Национального исследовательского центра «Курчатовский институт».

²⁷⁰ Выступление Анохина К.В. на конференции «Искусственный интеллект и сознание» в президиуме РАН 24.10.2024. URL: <https://ria.ru/20241024/anokhin-1979824606.html>

²⁷¹ Татьяна Владимировна Черниговская – советский и российский учёный в области нейронауки, психолингвистики и теории сознания. Директор Института когнитивных исследований Санкт-Петербургского государственного университета (с 2020). Академик РАО (2023). Доктор биологических наук, профессор. Иностранный член Норвежской академии наук (2006).

²⁷² Из интервью «РИА Новости», опубликованном 27.06.2023. URL: <https://ria.ru/20230627/neuroseti-1880617417.html>

ситуации из-под контроля, того, что люди не смогут управлять ИИ и принимать решения самостоятельно. Однако, по словам профессора, главная угроза — вовсе не в алгоритмах, а в собственной беспечности человека. Философ уверена, что страх перед ИИ — это «маска, под которой скрывается страх перед собственной бессмысленностью. Мир перестал быть человекомерным»²⁷³.

Основания для этих опасений безусловно есть. Собственно, в этом контексте и включается защитный механизм человека – его интуиция, внутренний голос, чутьё. Мы можем наблюдать, что собирание становится не только уделом исключительно богатых и обеспеченных, но и представителей креативных индустрий – людей, которые осознают себя как проект, которые конструируют и реализуют свою жизнь через ощущение необходимости выстраивать себя для позиционирования и активного проявления в медиасреде. Здесь можно провести параллель с таким параллельным социальным процессом, как занятие блогингом и соответствующим собиранием «лайков», как «встроенной» в это занятие опцией. Энергия поддержки со стороны подписчиков буквально и фигурально «питает» автора блога, становится для него незаменимой²⁷⁴.

Коллекционирование позволяет индивиду рефлексировать по поводу окружающей реальности, получая личностное удовольствие и «коллекционируя» одобрение окружающих, реализуя через эту практику свои гражданские, семейные, сакральные задачи. Приведём в пример историю успешного бизнесмена Анри Шиллера, по словам которого быть промышленником – это хобби, а по профессии он – коллекционер²⁷⁵. Для людей его склада коллекционирование становится не только противовесом рутине бизнеса, но и даёт шанс избавиться от комплексов, доказав свою исключительность и избранность. Другой пример

²⁷³ Из эфира телеканала «Спас» в ноябре 2021. URL: <https://rvs.su/novosti/2021/mir-perestal-byt-chelovekomernym-tatyana-chernigovskaya>

²⁷⁴ Мы далеки от желания использовать термин «энергия» в эзотерическом дискурсе, в данном случае это наиболее точное понятие для обозначения содержания и результата коммуникационных процессов в современном обществе.

²⁷⁵ Стоуртон Дэ. Великие коллекционеры нашего времени. Франция и США. / Предисловие Наталии Семеновой. Пер. с английского Ирины Литвиновой - М.: Слово, 2023. 320 с.

собиранательства – история Алексея Калмыкова, коллекционера саней, который был и сотрудником МЧС, и главой городского поселения (г. Тарусы Калужской области). По информации на 2023 год, в его коллекции было около 400 экземпляров саней разных видов и типов: от кукольных до больших, грузовых и пассажирских, ручной работы и заводской сборки, резных, расписных, плетёных, кованных²⁷⁶. Это «попытка вернуться к корням», – как объясняет он сам, «сохранить ту культуру, которая была, есть и будет. Многие сейчас пересели на машины и просто забывают о ней. Сани-то были раньше средством передвижения наших предков. Потихонечку вся эта культура уходит в небытие»²⁷⁷. Такие разные люди ищут в коллекционировании опору, корни, точку сборки.

Значение роли личности самого коллекционера нельзя недооценивать. Она очевидна на всех этапах коллекционирования: важна и история человека, и подход к делу его жизни, и ценности, и такие качества, как гармоничность личности и целенаправленность устремлений. Пьер Розенберг²⁷⁸ не уставал повторять, что «коллекционеры, несомненно, все попадут на небеса, но разнообразие собирателей так же велико, как и самих коллекций. Коллекционеры редко бывают отстранёнными»²⁷⁹.

Обращение западного человека к восточным практикам, которое по нарастающей шло весь XX век – это не случайность, а результат развития научно-технического прогресса. Все началось с бума увлечения Востоком в XIX веке. Для европейского человека это был чужой («другой») культурный опыт проживания и обнаружения себя в этом мира, опыт осознания иной интерпретации целеполагания и смысла жизни, ценностей и стратегий. Западный человек активно обращался к восточным практикам в разных аспектах: философии, религии, йоге и медитации. Это было связано с духовным кризисом в европейском обществе,

²⁷⁶ Под Калугой открылся фестиваль старинных саней. URL: <https://news.rambler.ru/politics/51986433-pod-kalugoy-otkrylsya-festival-starinnyh-saney/>

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Пьер Розенбёрг, Розенбер (фр. Pierre Rosenberg) – французский искусствовед и музейный работник, специалист по истории живописи французских классицизма и рококо, коллекционер. Действующий член Французской академии, куратор (1962–2001) и директор Лувра (1994–2001).

²⁷⁹ Стоуртон Дж. Великие коллекционеры нашего времени. М.: СЛОВО, 2023. С 24.

который создал предпосылки для появления нового подхода к обретению целостности / идентичности.

Восточные учения привлекали европейцев таинственностью и глубиной, а также возможностью сбалансировать рационализированность их жизни. В конце XX века случился тотальный бум восточных духовных практик, которые пришли через восточные единоборства, распространение практики йоги, популяризацию восточной философии, которая занимала место религии, довольно долго бывшее «вакантным» у просвещённых европейцев. Всё это «разноцветье» интегрировалось в жизнь западного человека через личностный опыт. Люди активно начали увлекаться восточным типом мировоззрения, во-первых, из потребности уйти от ускорения и суеты «максимально облегченной» технологичной эпохой жизни, а, во-вторых, для того, чтобы достроить свою антропологическую недостаточность, закрыть зияющую «дыру» экзистенциальной бездны, разверзающейся на протяжении всего XX века.

Очень ярко иллюстрирует ситуацию и причину этого «ухода» в ориентализм ситуация в искусстве, традиционно выступающим «зеркалом эпохи», – когда на протяжении всего XX века набирали скорость и масштаб разнообразные «-измы», убивающие человека как целостность, размывавшие океанской волной под ним жизненный фундамент, ценности и практики, традиции верований и ритуалов, социальную идентичность европейского человека²⁸⁰. Опор оставалось всё меньше и меньше. Известный советский художник Александр Дейнека отлично описывает атмосферу (искусства) того времени: «Молодёжь дискутирует о судьбах завтрашнего искусства, на веру принимает самые сногшибательные „измы“, тут же в них разочаровываясь»²⁸¹.

Разумеется, коллекционирование как культурная практика, имеет очень длительную историю, но современный его извод мы пытаемся толковать в связи с тенденцией (под)сознательного стремления к целостности, поиску «точки сборки» с приоритетом поиска смыслов

²⁸⁰ Под европейским человеком мы определяем и людей Российской империи, России постсоветского времени, хотя безусловно делаем ремарку – что СССР как эпоха, контекст, явление необходимо рассматривать отдельно – здесь речь идет исключительно о территориальном делении на Запад и Восток.

²⁸¹ Цитата со стенда выставки «Александр Дейнека. Гимн жизни» Третьяковской галереи 26.06.2025-26.10.2025.

и гармонии (условно – с опорой на восточную традицию). Поскольку исторический контекст складывается не в пользу «человеческого», идут поиски новой версии гуманизма – техногуманизм, трансгуманизм, гуманизм 2.0, «юзабилити-гуманизм»²⁸².

Интерес к Востоку может быть проанализирован в психологическом, философском, культурологическом, искусствоведческом, эстетическом ракурсах. В основе восточного мировоззрения, в частности, китайской культуры лежит понимание энергии как первоисточника всего во Вселенной: «ци» объясняет возникновение, развитие и изменение космических и природных явлений через движение и трансформацию этой энергии. Представление о том, что в основе всех наших жизненных функций и событий лежит энергия, которая может быть наполняющей, созидающей, разрушающей, является максимально эффективной объясняющей рамкой. Именно поэтому в восточных практиках так много увлекательного и спасительного, ибо они научают управлять энергией знаний и эмоций, накапливать потенциал. В этой парадигме любую проблему можно решить с помощью корректировки энергопотоков, в том числе на физиологическом уровне. Для восточного человека суть этого энергообмена очевидна.

Коллекция остаётся после ухода коллекционера в мир иной, и хозяин, как её создатель, продолжает жить в бытовании своего наследия. Так было всегда, но современные цифровые технологии позволяют внедрить личность собирателя на уровне ДНК его «культурного детища». Цифровое коллекционирование — это не просто владение файлом, а право на него, его историю, редкость и принадлежность к сообществу таких же коллекционеров. Цифровое коллекционирование — это сбор и владение уникальными или лимитированными цифровыми объектами. Приведём несколько примеров принципиально новых видов коллекций – от самых популярных до более нишевых.

NFT (Невзаимозаменяемые токены). Это самый известный на сегодня пример. NFT превращают цифровые файлы в уникальные, проверяемые активы, которые можно покупать и продавать. Художники создают изображения, анимации или 3D-модели и продают их как NFT.

²⁸² Дробышева Е. Э. Искусство 3.0» в актуальной социокультурной архитектонике // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023 № 51 С. 30–40.

Самый известный пример — работа «Каждый день: первые 5000 дней», проданная на Christie's за \$69 миллионов. Это коллаж из пяти тысяч ранее опубликованных работ, созданный американским художником Майком Винкельманом, работающим под псевдонимом Beeple (см.: Приложение: илл. 13)

К этому же виду «собираательства» относятся и коллекционные карточки (PFP): это такие проекты, как CryptoPunks, Bored Ape Yacht Club. Люди покупают уникально сгенерированное изображение в одном стиле, которое часто становится их аватаркой в соцсетях и символом принадлежности к комьюнити.

Объектом коллекционирования становятся и «видео-моменты». Платформа NBA Top Shot позволяет собирать лицензированные NFT в виде коротких видео-сплешей (например, эффектный данк – бросок в баскетболе) вместо традиционных физических карточек.

Внутриигровые предметы. Во многих видеоиграх есть система коллекционирования предметов, которые не дают игрового преимущества, но меняют внешний вид персонажа или оружия. Игроки коллекционируют редкие скины на оружие или предметы для персонажей. Некоторые из них могут стоить десятки тысяч долларов. Коллекционирование редких и легендарных карт для построения уникальных колод или уникальных маунтов (ездовых животных), титулов, трансмогрификаций одежды.

Виртуальные предметы в метавселенных. В таких платформах, как Decentraland или The Sandbox, пользователи коллекционируют виртуальную землю: участки цифровой территории, которые можно развивать или перепродавать; одежду для аватара: уникальные наряды и аксессуары от цифровых или даже реальных модных брендов (например, Gucci); предметы интерьера: для украшения своих виртуальных домов или галерей.

Цифровые коллекции на традиционных медиаплатформах. Это то, с чем сталкивался почти каждый: стикеры в Telegram или в WhatsApp. Покупка и сбор наборов стикеров или тем для оформления чата – отдельный вид «пользования» мессенджерами.

Сюда же можно отнести коллекционные электронные книги – специальные издания или подписанные автором цифровые книги, а также

цифровые виниловые пластинки или lossless-треки (для аудиофилов, которые коллекционируют музыку в высоком качестве).

Токенизированные версии реальных активов. Это уже – буквально «мост» между физическим и цифровым миром. Сюда относятся фан-токены, например, для болельщиков футбольных клубов, которые могут покупать токены, дающие им право голосовать по мелким решениям клуба (например, с капитанской повязкой какого дизайна выйти на матч). Это становится предметом коллекционирования для фанатов.

Таким образом, «почтенная» культурная практика обрывает новыми смыслами, формами, содержанием, технологиями. Но целеполагание (явное или подспудное) – обретение идентичности – остаётся. Когда человек себя реализует через коллекционирование, то есть через *при-своение*²⁸³ – это происходит прежде всего в структурах языка, когда мы именуем, определяем объект, делая тем самым его своим. Многообразие этого присвоения проявляется через мифологические, фольклорные, этнические системы, религиозные традиции. Однако, для современного человека, человека эпохи метамодерна эти системы, начиная с XX века, теряют свою актуальность, являются элементами чего-то отжившего. По словам Ф. Лиотара, «упрощая до крайности, мы считаем постмодерном недоверие в отношении метарассказов. Оно является, конечно, результатом прогресса науки, но и прогресс, в свою очередь, предполагает это недоверие»²⁸⁴. Поэтому в условиях модификации культуры и превращения ее в культурную индустрию, в условиях монетизации очень многих культурных практик, коллекционирование становится не просто антропологической экзистенциальной практикой, но и сценарием монетизирования, инвестирования, через который человек может высказаться не только как «культурная личность», но и как «социокультурная единица».

Таким образом, подытожим: сегодня можно провести параллель и обнаружить подсознательную, неартикулированную тягу условно «европейского» человека к восточным формам сохранения и умножения энергии и «прокачивания» её с помощью различных культурных форм

²⁸³ Дробышева Е. Э. «Культурная память как аксиологический регулятор» Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 7 (862). С. 150–157.

²⁸⁴ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 2018. С. 4.

деятельности. Если практика йоги отвечает за телесное и духовное развитие человека, то коллекционирование можно трактовать, в том числе, как социально-культурное искание, тесно сопряжённое с духовными поисками и с попыткой выстраивания границ собственной идентичности, которая реализуется через собирание различных объектов и предметов быта, книг, редкостей «царства природы», автомобилей, археологических, этнографических, художественных коллекций, собрания икон, то есть – практику собирания себя – обнаружения точки сборки – энергетической пуповины, независимой от искусственного интеллекта, - точки опоры.

Сегодняшнее становление парадигмы метамодернизма как раз и тяготеет к формированию неких новых объединяющих «перекрёстков», в том числе – между Востоком и Западом. Не претендуя на исторический прорыв, метамодерн примиряюще синтезирует смыслы и формы, в алгоритмах «мерцания» непротиворечиво объединяет модернистские и постмодернистские ценности, практики западной и восточной культур. На этих перекрёстках и формируется эффективный синтез глобальных идей и сценариев.

3.7 КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ, ПОЛИТИЧЕСКИЕ, АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В финале нашего исследования хотелось бы обратиться к проблеме формализации / институционализации творческой активности современного участника художественных процессов, будь то блогер–«миллионщик» или фотограф-фрилансер, маститый режиссёр или юный стартапер, создатель частной локальной школы балета или продюсер с мировым именем. В начале XXI века сформировался принципиально новый расклад на шахматной доске, в виде которой можно было бы представить художественное пространство: сейчас трудно вычленишь – как по горизонтали, так и по вертикали – чёткую иерархию и функционал акторов арт-практик. Сетевой характер коммуникации путает привычные каналы и способы взаимодействия, цифровая эпоха

по типу технологии Windows открывает всё новые и новые всплывающие «окна возможностей» творческой реализации.

Все эти процессы находятся в прицеле исследовательского внимания как теоретиков (культурологов, социологов, урбанистов, искусствоведов), так и практиков художественных процессов: дизайнеров, арт-продуктологов, маркетологов, продюсеров, кураторов. Проблематика креативных индустрий давно и прочно вошла в зону нашего устойчивого интереса и продолжает пополняться новыми ракурсами – и со стороны формирования стратегии государственной культурной политики, и со стороны вузовского сообщества, решающего проблемы реформирования пула специальностей, обеспечивающих устойчивое – с одной стороны, опирающееся на традиции, с другой – развивающее «здоровую креативность» развитие общества.

Без особого преувеличения можно заявить, что не существует сегодня темы, стимулирующей запрос на теоретические и практикоориентированные исследования, особенно гуманитарной направленности, восполняющие потребность в культурологическом объяснении и междисциплинарной интерпретации феномена креативных (творческих) индустрий. Во многом это связано не только с недостаточностью и недоступностью результатов системного анализа в научной литературе для сопоставления опыта различных стран в этой сфере, сколько с пониманием сложности инновационного творческого (в том числе и интеллектуального) труда самого объекта нашего внимания. Оставим в стороне перманентную дискуссию о выборе максимального приемлемого термина – «креативные», «культурные» или «творческие» индустрии. В данном случае нам важен объект исследования (креативная экономика, и конкретно – сфера художественного производства), а не «трудности перевода». Базовым для нас является то, что креативную экономику создает такой обмен креативных продуктов, в результате которого очевидны два вида стоимости – *нематериальной интеллектуальной собственности* и *стоимости физического носителя*.

«Креативный (творческий) продукт можно определить как созданные в результате творческого процесса уникальные товар или услуга, имеющие или имеющую коммерческую ценность, которую можно измерить. Для этого продукта необходим соответствующий рынок (продавцы и покупатели) и соответствующее нормативно-правовое

регулирование. Большинство креативных продуктов имеет инновационный характер»²⁸⁵. В этом определении для нас важным представляется обоснование, как минимум, *четырёх задач культурной политики*: укрепление управленческих механизмов сектора креативной экономики; создание условий для расширения рынка культуры; стимулирование инноваций креативной индустрии; подготовка и воспроизводство специалистов.

Таким образом, развитие творческих индустрий связано с расширением спектра креативной экономики, формирующей новый тип деятельности, поддерживающийся на всех уровнях государственного управления. Это связывается и с повышением качества жизни, и благосостояния людей, и с трансформацией концепций территорий, в которых творческие площадки становятся местом развития человеческого потенциала. Несколько десятилетий переходного периода к новой общественной парадигме были связаны с постоянной сменой двух линий в государственной культурной политике: *конвенционально-охранительной линии*, направленной на сохранение преемственности в передаче культурных традиций, которая выступала «противовесом» тенденции коммерциализации и рыночной модели организации культурной жизни; с другой – *инновационно-модернизационной линии*, с ее мощным мобилизационным инструментарием, обеспечивающим расширение городских ареалов, где потребности в обновлении культурной жизни стимулировали рост креативного предпринимательства и внедрения технологических инноваций в социокультурную сферу.

При этом инновационный пласт креативных индустрий крайне осторожно включался в сегмент высокопрактичных материальных продуктов культуры с правом интеллектуальной собственности и авторских прав, оставаясь скорее в области творческого экспериментирования в традиционных областях классического искусства и народного творчества, сектора развлечений и компьютерных игр, интернет-продуктов и услуг.

Особой сферой притяжения внимания реформаторов стало *культурное наследие*, благодаря которому сформировались площадки отраслевой концентрации культурного туризма, выставок и галерейного

²⁸⁵ Логунцова И. В. Креативные индустрии в РФ: актуальные практики и перспективы развития: монография. М.: Проспект, 2024. С. 17.

искусства, гастрольной деятельности, образования и прикладных видов искусства. Развитие сектора креативных индустрий в России рассматривается нами как условие закрепления наметившихся перспектив *интегративно-коммуникативного вектора* в государственной культурной политике, как снимающего барьеры для ведения предпринимательской деятельности в социокультурной сфере, воспитывающей высокую культуру управления в новых цифровых отраслях, в целом – обеспечивающей продвижение идей эффективного межкультурного взаимодействия.

Особенностью текущего периода стала двуэтапность законодательного закрепления положений о креативных (творческих) индустриях сначала в Концепции²⁸⁶, а затем в Законе о креативных индустриях²⁸⁷, где прослеживается акцент на экономических характеристиках креативных индустрий и выделяется *четыре крупных сегмента индустрий*, основанных: а) на историко-культурном наследии; б) на произведениях литературы и искусства, результатах издательской и исполнительской деятельности; в) на информационно-телекоммуникационных технологиях и связанные со службой по связям с общественностью и СМИ; г) на прикладных видах творчества²⁸⁸.

Осмысление процессов, связанных с креативной экономикой, стало одной из востребованных тем в социогуманитарных исследованиях не только в силу дрейфа постиндустриального общества от ценностей потребительской парадигмы к модели креативности с ценностями самовыражения, но и переходом на новый концептуальный уровень, длительное время вызревавшей в острых дискуссиях идеи

²⁸⁶ Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.: распоряжение Правительства РФ от 20 сент. 2021 г. № 2613-р // Официальный сайт Правительства РФ. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIXBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf> (дата обращения: 16.10.2024)

²⁸⁷ Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.: распоряжение Правительства РФ от 20 сент. 2021 г. № 2613-р // Официальный сайт Правительства РФ. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIXBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf> (дата обращения: 16.10.2024)

²⁸⁸ Там же.

о переосмыслении роли культуры и её взаимосвязи с экономикой²⁸⁹, раскрывающей потенциал креативных (творческих индустрий) для социального развития в рамках инновационной траектории, выступая катализатором территориального развития²⁹⁰.

В теоретических исследованиях социально-гуманитарного профиля конца XX – первой четверти XXI века отчётливо фиксируется междисциплинарность и обращение к постнеклассическим концепциям «человекоразмерных комплексов», типа искусственного интеллекта²⁹¹, новейших социокультурных технологий и практик²⁹², идей трансгуманизма и метагуманизма²⁹³. Всё это можно считать обоснованием нового вектора культурно-цивилизационного развития и потребностей социума в укреплении человеческого капитала²⁹⁴, актуализацию поисков неэкономических источников развития и конкурентоспособности регионов и др.

Востребованность междисциплинарных исследований феноменов культуры, обладающих признаками сложных систем, в которых «эффекты их системности могут быть вообще не обнаружены при узкодисциплинарном подходе, а выявляются только при синтезе фундаментальных и прикладных задач в рамках проблемно-ориентированного

²⁸⁹ Культура и экономика: поиск новых моделей взаимодействия материалы и доклады XIV научно-методологического семинара (Москва, 18 апреля 2006 г.) / под ред. Н.В. Левичева, О.Н. Астафьевой, Е.В. Никоноровой и др. М., 2007. С. 7.

²⁹⁰ Смольянова И.В. Развитие креативных индустрий как перспективный инструмент региональной социально-экономической политики // Креативная экономика. 2022. Том 16. № 10. С. 3771–3784. <https://doi.org/10.18334/ce.16.10.116327>

²⁹¹ Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика // Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / отв. ред Л.П. Киященко, В.С. Степин. СПб., 2009. С. 249–295. С. 285.

²⁹² Постнеклассические практики: опыт концептуализации / под общ. ред В.И. Аршинова, О.Н. Астафьевой. СПб., 2012. 536 с.

²⁹³ Дробышева Е. Э. Гуманизм в горизонте метамодернистской парадигмы: антропология надежды Человек и антропология: Материалы Всерос. науч. конф. XX Таврические философские чтения «Анахарсис» / Под общ. ред. Л. Т. Рыскельдиевой, О. В. Зарапина, А. В. Бойко. — Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2024. — 102 с. — с. 19–21.

²⁹⁴ Многогранность человеческого капитала: культурные и социальные основания / общ. ред и сост. О.Н. Астафьевой, О.В. Шлыковой. М., 2019.

поиска»²⁹⁵, также связана с перенастройкой идеалов и норм исследовательской деятельности и концентрацией внимания на стратегических целях и инновационных творческих проектах. Обращение к механизмам проектирования представляется адекватным ответом на запрос общества в эффективных решениях задач культурной политики России²⁹⁶.

В основе укрепляемого в настоящее время интегративно-коммуникативного вектора государственной культурной политики заложена идея активного участия населения в разных сферах жизнедеятельности и вовлечения в социокультурную деятельность, в частности, где каждый человек мог бы использовать свои творческие способности и развивать таланты. Поскольку государственная культурная политика развивается на пяти контурах/уровнях, как было показано выше, то обращение к проектному подходу во многом связано с межведомственным и межсекторальным характером решения задачи по укреплению человеческого капитала и расширению влияния креативной экономики на социальную и культурную динамику.

Соответственно, распространение и эффективность технологии проектного управления можно проследить по разным параметрам:

- ✓ по влиянию проектов уровня стратегического планирования (национальных и федеральных проектов) на динамику культурно-цивилизационного развития России и ее позиционирования в мировой культуре;
- ✓ по распространению мультипликационных эффектов межведомственного уровня по развитию территорий и отдельных сфер жизнедеятельности людей;
- ✓ по увеличению отдачи подведомственных Минкультуры России организаций и росту доходов на единицу затрат и совершенствованию инфраструктуры в рамках проектной деятельности;

²⁹⁵ Степин В. С. Классика, неклассика, постнеклассика // Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / отв. ред Л.П. Киященко, В.С. Степин. СПб., 2009. С. 249–295.

²⁹⁶ Астафьева О. Н. Культурная политика России: проектный вектор креативного сектора // Общество: философия, история, культура. 2024. № 12(128). С. 17-28.

- ✓ по обращению к проектному подходу в управлении организаций бюджетного и некоммерческого сектора, бизнес-структур.

Наиболее интенсивным по количественным показателям является уровень проектов локального уровня, которые создают условия «прорыва», включая механизмы национальных культурных традиций и духовных ценностей. Проектные решения по достижению целей культурной политики обеспечивают условия для творческой самореализации и для поддержки предпринимательской деятельности на всех ее уровнях и отвечают тенденции на модернизацию культурной среды.

К примеру, динамика роста заявок за 12 конкурсов проектов в Президентском фонде культурных инициатив такова: за период с 2021 по настоящее время на грант поступила 75 721 заявка от заявителей и по итогам 12 конкурсов 8 391 проект получил общую утвержденную сумму для победителей конкурсов в 31,1 млрд. рублей²⁹⁷.

И за этими цифрами нельзя не увидеть своеобразного ответа на потребности регионов в восстановлении культурной среды «во всей её полноте функций и процессов, форм и содержаний <...> с акцентом на её пространственном воплощении»²⁹⁸. Действительно, культурная среда как комплекс культурных предпочтений населения к 2014 году значительно потеряла число ее создателей – творцов и сотрудников учреждений культуры. В процессе, так называемой, оптимизации, проводимой на местах, ежегодно сокращалось от 1000 до 2080 единиц учреждений, что составляло от 5,6% до 7,3% от их общего числа по стране²⁹⁹. Критическая оценка положения в библиотечной системе России также подтверждала общую картину состояния сферы культуры³⁰⁰. В настоящее время после прошедших десяти лет уже в силу неисполнения

²⁹⁷ Официальный сайт Президентского фонда культурных инициатив. URL: <https://фондкультурныхинициатив.рф/?amp> (дата обращения: 16.10.2024)

²⁹⁸ Флиер А.Я. Культурная среда и ее социальные черты // Альманах Научно-образовательного культурологического общества России: «Мир культуры и культурологии». Вып III. СПб, 2013.

²⁹⁹ Доклад Счетной палаты Российской Федерации об итогах Года культуры // Сам.Культ. Область культуры. URL: <http://samcult.ru/news/6520> (дата обращения: 15.11.2024)

³⁰⁰ Астафьева О.Н., Горушкина С.Н. Теоретическая концептуализация и практическая деятельность государства в вопросе обеспеченности населения услугами библиотек // Библиотековедение. 2017. Т. 66. № 4. С. 367–377.

международных обязательств потребность в активизации культурной жизни страны сохраняется. Так, в Докладе Счетной Палаты отмечается, что «в 2023 году исполнение расходов Минкультуры России составило 181 578,0 млн рублей, или 97,7 % от уточненной бюджетной росписи (185 869,4 млн рублей), что ниже уровня 2022 года (98,9 %) и 2021 года (98,6 %)»³⁰¹.

Соответственно, проектная работа и предпринимательская деятельность в сфере культуры, особенно по линии социально ориентированных некоммерческих организаций восполняет потребности населения в аутентичных проектах, отвечая на ее запросы в сохранении культурного кода, героях и идеалах, а также в воспроизводстве народного творчества, культурного наследия, исторической памяти. За каждой поданной заявкой стоят творческие команды, которые посредством программ и проектов решают определенную задачу или комплекс задач, связанных с семейными ценностями, с воспитанием детей, с гражданской активностью – общественной деятельностью, волонтерством, тем самым выходят к уровню стратегических приоритетов и национальных целей развития России, направленных в том числе и на функционирование эффективной системы выявления, поддержки и развития способностей талантов детей и молодежи», «обеспечение продвижения и защиты традиционных российских духовно-нравственных ценностей в рамках проектов в сфере культуры, искусства и народного творчества»³⁰². Это актуализирует развитие сектора креативной экономики и образующих её сегментов – разных видов творческих индустрий, где творческая деятельность людей является неотъемлемой частью производства экономических ценностей и направлена на капитализацию культурных продуктов.

Таким образом, идея ценностных обоснований экономического роста в период внедрения качественно новых технологий и подходов в систему инновационного государственного управления заложена в систему

³⁰¹ Доклад Счетной палаты Российской Федерации об итогах Года культуры [Электронный ресурс] : // СамКульт. Область культуры. URL: <http://samcult.ru/news/6520> (дата обращения: 15.11.2024)

³⁰² О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года: указ Президента РФ от 7 мая 2024 № 309 // Официальный сайт Президента РФ. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/73986> (дата обращения: 20.10.2024)

целевых установок, составляющих суть государственной культурной политики. С одной стороны, это в полной мере отвечает идее социокультурной модернизации с сохранением «семантической рамки» с ядром традиционных духовно-нравственных ценностей, составляющих основу для синхронизации и гармонизации инициируемых государственным институтами общественно значимых инноваций в разных областях жизнедеятельности населения страны и производимых обществом в процессе самоорганизации нововведений.

С другой стороны, на основе проектного подхода в управлении, эффективность которого уже на национальном уровне проявилась в период 2006–2008 гг. и показывает позитивные результаты нынешнего этапа (2018–2024 гг.), удалось укрепить концептуальные основы и достичь высоких практических показателей по основным измеряемым параметрам. Технологии проектного подхода обоснованы и заложены в документах стратегического планирования и на уровне государственного управления зафиксированы в плане мероприятий по реализации в 2022–2024 годах Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года³⁰³.

Активное развитие творческих индустрий и социокультурного проектирования с использованием символического и семантического потенциала территории, разработка идей «гения места» в качестве ядра проекта, модернизация учреждений культуры и повышение их роли в региональном развитии, популяризация событийного туризма и формирование культурных брендов и совокупность политических, технологических и экономических факторов способствуют распространению культурных практик, их воспроизводству и передаче от поколения к поколению. Обращение к проектным технологиям как ведущему формату деятельности в сфере культуры обеспечивает эффективность реализации креативных инициатив, создание уникального продукта, разнообразие технологий взаимодействия с аудиторией. Распространение

³⁰³ Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.: распоряжение Правительства РФ от 20 сент. 2021 г. № 2613-р // Официальный сайт Правительства РФ. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVlXBCjIAAtAya8FAVDUfP.pdf> (дата обращения: 16.10.2024)

культурных проектов, помимо просветительской, развлекательной и утилитарных функций, выполняет социализирующую, компенсаторно-релаксирующую, интегративную, социально-психологическую, моделирующую, нормативно-регулятивную и другие функции не только по отношению к целевому потребителю, но и по отношению к местным сообществам, жизнь которых они затрагивают. На локальном уровне проекты обладают свойством формирования общественного дискурса, «точкой роста» для устойчивого развития территории.

Проектное мышление в креативных (творческих) индустриях занимает базовое место, являясь онтологической характеристикой самой системы. На основании многолетних исследований мы приходим к выводу о необходимости изучения инноватики, как особой «всеобщей науки о креативном обновлении», об изучении не только базовых навыков проектирования и/или управления проектами, но и сопряжения фундаментального знания о принципах рождения нового (редуцировать сложность проектного мышления в креативных индустриях) и раскрыть действие параметров порядка культуры, чтобы сложная система креативных индустрий обрела способность к самоорганизации, чтобы ситуация с появлением отдельных ярких региональных практик не рассматривалась как исключение, а как показатель динамичного процесса позитивных изменений.

В практическом плане управление проектами строится на эволюционной модели, которая, в отличие от радикальной, связана с меньшими рисками и поддерживают среду. В итоге, проектное управление развивает разные формы поддержки творческих инициатив, практик и проектов, рассматриваемые как путь к решению проблем качества жизни и среды регионов, городов и отдельных населенных пунктов. Казалось бы, завершившаяся десятилетия назад проблема деиндустриализации ряда территорий, моногородов, вывода промышленных производств из исторических центров утратила свою актуальность, однако вкупе с вопросами занятости населения (в том числе необходимость поиска новых «профессиональных ниш», где могли бы найти свое применение оставшиеся без работы представители разных специальностей), также привело к осознанию значимости креативности в целом, как средства развития экономической, социальной и культурной сферы российского общества.

Не менее значимой для закрепления проектного управления в разных секторах креативных индустрий в России является достижение «структурного сопряжения» между каждым сектором и окружающей средой (обществом – конкретно: городским населением, местным сообществом). Процесс налаживания их сосуществования очень напряженный – от полного игнорирования до коэволюционной точки (возможность быть принятыми, понятыми и открытыми для совместной деятельности). Достижение синергии в системах социальной коммуникации – показатель эффективности управленческой модели.

В целом, широкое распространение проектного подхода в креативном секторе предполагает разработку современных требований к менеджменту проектов, которые не могут ограничиваться только внедрением отдельных технологий или принципов, а предполагают широкий охват включенных в организацию и управление креативных индустрий проектных менеджеров. Такая работа ведется повсеместно (и вузами, и государственными фондами, и многочисленными креативными кластерами, школами креативных индустрий), поскольку повышение требований к компетенциям руководителя и участников проектной команды, к уровню их интеллектуальных и организационных способностей, процесс очевидный. В условиях, когда командное лидерство ориентирует творческую группу на самоорганизацию, высокое доверие и ориентацию на результат, компетентностный спектр не просто расширяется, но и усложняется, что связано с контекстом, прежде всего, содержательного плана и потребностью по согласованию целей и задач стратегического и оперативного уровня. И это одна из актуальных проблем, от решения которой зависят перспективы реализации культурной политики в России.

Дело в том, что особенностью развития креативных индустрий в России является структура институционализации деятельности сектора креативных индустрий, объединяющих три крупнейших сегмента: а) государственные муниципальные учреждения, где сосредоточены и исполнительские искусства, и сохранение культурного наследия, и досуговые практики; б) некоммерческие организации в сфере культуры, которые осуществляют все виды культурной деятельности, довольно широкий сегмент; в) коммерческие организации культуры, оказывающие услуги в сфере досуга, кинематографии, дизайнерского искусства, которые

также осуществляют создание товаров и услуг, связанных с творческой деятельностью и основанных на интеллектуальной собственности.

Как обеспечить этот стихийно разрастающийся корпус участников, готовых поделиться своими талантами и идеями, возможностью обучения проектным компетенциям?

На наш взгляд, масштаб этой задачи соответствует стратегическим целям, которые предполагают «увеличение к 2030 году доли молодых людей, участвующих в проектах и программах, направленных на профессиональное и личностное развитие и патриотическое воспитание, не менее чем до 75 процентов» и «обеспечение продвижения и защиты традиционных российских духовно-нравственных ценностей в рамках не менее 70 процентов проектов в сфере культуры, искусства и народного творчества, финансируемых государственными институтами развития, к 2030 году и не менее 80 процентов таких проектов к 2036 году»³⁰⁴, которая обозначена в национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года.

Управление в секторе креативных индустрий не может обеспечиваться без знания основ проведения научно-исследовательской диагностики (нормативно-правовой и социально-экономический анализ, состояние и сегментация рынка продуктов и услуг в сфере культуры, картирования и др.) на этапе предпроектной подготовки. Применение методов бизнес-технологий: стратегического и оперативного планирования, прогнозирования, операционной и командной эффективности при реализации проекта/стартапа в креативных индустриях и при выстраивании коммуникаций с партнерами и заинтересованными лицами, ориентация на потребителя — также включены в комплекс навыков и умений. «Размышления не о свойствах, а о смыслах, стремление к радикальным изменениям вместо усовершенствований. Предложение новых идей вместо удовлетворения существующих потребностей — все эти усилия требуют от сотрудников организации такого склада ума, который не возникает сам по себе. Его могут взращивать лишь руководители

³⁰⁴ О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года: указ Президента РФ от 7 мая 2024 № 309 // Официальный сайт Президента РФ. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/73986> (дата обращения: 20.10.2024)

фирм»³⁰⁵ – высокий критерий требований к руководителю проектных групп – лидеров дизайна управления – сегодня приобретает особую актуальность.

В числе первых навыков, несомненно, также и умение формулировать проектные задачи, использовать инструменты поддержки принятия управленческих решений на стратегическом и оперативном уровне с использованием экосистемы с широкими возможностями для настройки и расширения функций по привлечению всех видов ресурсов, включая фандрайзинговые и грантовые площадки.

Владение инструментами визуализации для повышения эффективности и прозрачности за выполнением задач, мониторинга на разных этапах реализации проекта, контроля и отчетности, а также презентации проекта перед внешней аудиторией – это требования к проектному менеджеру с высоким уровнем научно-технологического уровня. Именно это и определяет выбор идеи и приводит к рождению нового смысла и является импульсом к инновационной деятельности.

В заключении остановимся на проблеме *антропологического обоснования современной творческой деятельности* как части многокомпонентной сверхсложной системы, какой является социокультурная архитектура.

Антропологическое измерение современных культурных практик предполагает множественность трактовок – от узко понимаемых границ сугубо «человеческого» до широкого историко-контекстуального анализа материальных и метафизических основ общественной жизни. В данном дискурсе мы будем говорить об антропологических аспектах культурного проектирования, опираясь на философскую антропологическую концепцию Макса Шелера. Особенно следует отметить роль его идей в сегодняшних дискуссиях о постгуманизме / постчеловеке, а также его критику научного материализма в данном ключе.

Культурное проектирование включает в себя антропологические теории и практики как действенный инструмент для создания осмысленных, человекоцентричных разработок. Речь идёт не просто об «изучении человеческого материала», а о глубокой рефлексии по поводу границ, смыслов

³⁰⁵ Верганти Р. Инновации, направляемые дизайном. Как изменить правила конкуренции посредством радикальных смысловых инноваций / пер. с англ. М.: ИД «Дело», 2022. С. 358.

и технологий проектной деятельности. Чем глубже анализ контекста, тем выше шанс, что проект станет частью повседневной жизни определенного коммьюнити, а не временным аттракционом, эффективным стартапом, удачной инвестиционной площадкой. Современной «философией проектирования» становится акцент на человеке и его культурные «следы».

Одним из модусов социокультурной жизни сегодня выступает так называемое *«соучаствующее проектирование»* (participatory design) — актуальный метод создания проектов (архитектурных, социальных, культурных, цифровых), при котором конечные пользователи активно вовлекаются в процесс разработки на всех этапах: от выявления проблем до реализации и оценки. Такого рода проекты не стали пока системной практикой в российской культурной жизни. Но отдельные проекты и инициативы демонстрируют его потенциал. Вот как это направление развивается в России, с какими сложностями сталкивается и какие примеры можно назвать.

Среди музейных проектов можно назвать следующие:

1. Проект «Культурный район» (Санкт-Петербург). В ходе его реализации жители выбирали темы выставок и участвовали в создании арт-объектов для своих районов.
2. Программа «Со-участие» в Музее «Гараж» (Москва). Горожане предлагали идеи для публичных программ, некоторые (например, лекции о street art) реализовывались.
3. Проект «Все свои» в музее истории Екатеринбурга. Целью стал сбор личных историй горожан для выставок о локальной идентичности.

В сфере урбанистики и развития общественных пространств:

1. Парк «Зарядье» в Москве строился после опросов и воркшопов с москвичами на этапе проектирования, хотя итоговый дизайн критиковали за «топ-даун» подход.
2. Уже ставший культовым фестиваль современного искусства «Архстояние» (деревня Никола-Ленивец) привлекает местных жителей к созданию арт-объектов и инфраструктуры.

В сфере театральных и перформативных практик:

1. Развивается так называемый «документальный театр», например, спектакли «Театра.doc» и Лаборатории «Городской театр» (Новосибирск) строятся на интервью с местными сообществами.

2. В Перми реализуется проект «Городские игры», в рамках которого горожане придумывают сценарии уличных перформансов.

Также можно перечислить разнообразные проекты на базе библиотечных, образовательных, спортивных и досуговых институций. Все они призваны включить в процессы культурного проектирования как можно большее число рядовых горожан – будущих пользователей и посетителей.

На сегодняшний день уже можно проанализировать и выделить *некоторые проблемы* такого рода культурных практик. Первая – это недостаток доверия. Культурные институции пока воспринимают горожан как «пассивных зрителей», а не соавторов. И это не соответствует реальному положению вещей, поскольку сегодня исследователи выделяют, как минимум, четыре типа мотивационных стратегий к потреблению, среди которых не только досуговая и символическая причастность к культурной жизни, но и содержательная, художественная и коммуникативная мотивация. Все они могут рассматриваться как стартовая предпосылка зарождения интереса к искусству³⁰⁶. Однако ещё не выработан механизм эффективного многоуровневого со-трудничества, в ходе которого непротиворечиво решались бы задачи и учитывались интересы как культурных институций, так и широких масс городских жителей. Вторая проблема – бюрократия. Особенно это касается госучреждений, например, многие музеи и библиотеки, созданные в советское время, с трудом перестраиваются на новейшие алгоритмы работы и не всегда готовы к гибким процессам соучастия.

Отдельная проблема – нехватка экспертов. В России пока мало специалистов, умеющих профессионально работать с сообществами без крена в ту или иную сторону, уметь балансировать в интересах всех участников. Система высшего образования пока не настроена на подготовку квалифицированных кадров для культурных индустрий.

³⁰⁶ Ушкарев А.А. Аудитория музыкального театра. Социокультурная динамика. М.: ГИИ, 2025. С. 95–99.

Среди успешных кейсов культурных проектов с привлечением населения можно отметить фестивали «Том Соьер Фест»³⁰⁷, в ходе которого волонтеры и местные жители различных городов России реставрируют исторические здания, и «Города» (Ижевск, Екатеринбург), в рамках которого жители создают арт-объекты для дворов, участвуют в урбанистических исследованиях.

Антропологический аспект данного рода общественных активностей проявляется в возрождении связи между людьми и городской средой через совместный труд. Как говорят организаторы проекта «Открытая библиотека» (Санкт-Петербург): «Мы не делаем проект для людей – мы делаем его вместе с ними»³⁰⁸. Целью проекта стала разработка горожанами дизайна уличных книжных шкафов и наполнение их книгами для обмена. Самопрезентация данного проекта интересна не только в институциональном, но и в смысловом плане: «Открытая библиотека – общественно-культурный проект, созданный в Санкт-Петербурге в 2012 году. За несколько лет своего существования мы проводили ОБ в нескольких форматах, в том числе фестиваль полного дня «Открытая библиотека» и «Диалоги». Изначально мы считали своей целью переустройство городских общедоступных библиотек, расширение формата их работы. Сегодня ОБ устраивает дискуссии, участие в которых принимают лучшие русскоязычные спикеры. Мы рады самым разным участникам и гостям вне зависимости от их возраста, образования и мировоззрения. Вход на все мероприятия ОБ всегда свободен»³⁰⁹.

В Башкортостане уже имеется достаточно отрефлексированный опыт организации событий в сфере соучаствующего проектирования. На сайте Института развития городов размещена информация о сути *participatory design*: «Соучаствующее проектирование или партисипация (от англ.) – это методика организации общественного участия

³⁰⁷ Том Соьер фест — это Фестиваль восстановления исторической среды. Фестиваль для тех, кто хочет сделать город лучше, перейти от слов к делу, выбрать и привести в порядок внешний вид города, обратить внимание на ценность исторической среды и объединить городских активистов в деятельное сообщество. Том Соьер Фест. URL: <https://tsfest.ru/?ysclid=mc9cvchzkl658525695>

³⁰⁸ Открытая библиотека. URL: https://vk.com/open_lib?ysclid=mc9d00t2ry404785796

³⁰⁹ Там же.

и один из этапов проектирования (например, парка или набережной) с вовлечением горожан, местных сообществ, активистов, представителей администрации, локального бизнеса, инвесторов, представителей экспертного сообщества и других заинтересованных в проекте сторон для совместного определения целей и задач развития территории, выявления истинных проблем и потребностей людей, совместных решений, разрешения конфликтов и повышения эффективности проекта. Итоговый продукт - общественное задание от всех сторон для архитекторов, работающих над проектом (общественного пространства)»³¹⁰.

Подведём некоторые итоги. В России participatory design пока точечен, но запрос на него растёт — особенно среди молодёжи и локальных сообществ. Ключевое условие успеха – искренняя готовность институций делиться властью над проектами.

Для дальнейшего развития participatory design в России требуется решение сразу нескольких концептуально важных задач. В *сфере образования* необходимо организовывать в рамках ДПО курсы по социальному и социокультурному проектированию (такие проектные школы Президентская академия организовала в регионах – в Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина в Константиново Рязанской области, в музее-заповеднике «Киммерия» М. А. Волошина в Коктебеле Республики Крым, в Школе дизайна НИУ ВШЭ и др.). В части *финансовой поддержки* необходимо развивать грантовую деятельность, как пример – опыт фонда Владимира Потанина с программой «Музей 4.0». В части *поддержки низовых инициатив*, необходимо отслеживать и поддерживать «малые проектные формы», типа воркшопов в одном районе, а не замахиваться сразу на городской масштаб. В области *документирования опыта* требуется разработка методических рекомендаций (как делал в свое время Российский институт культурологии,

³¹⁰ Институт развития городов. Башкортостан. URL: <https://irgrb.ru/participation?ysclid=mc9do0o0t2596445255>

Фонд «Ульяновск – культурная столица», системно провёл «Strelka Institute»³¹¹ для урбанистов).

Таким образом, на конкретных примерах реализуемых культурных проектов мы обнаруживаем, во-первых, устойчивую связь между теоретизированием по поводу креативной экономики и конкретными кейсами, и во-вторых – горизонт планирования, перспективу – как для дальнейшей концептуализации в этой сфере, так и для практических шагов в формировании творческих инициатив, кратных запросам и вызовам эпохи, в которую нам довелось жить, творить, учить.

³¹¹ Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» – международное образовательное учреждение в области архитектуры, дизайна и медиа, ориентированное на специалистов с высшим образованием. Расположен на Безымянном острове в г. Москве, на Берсеневской набережной Москвы-реки. Назван по расположению близ «стрёлки» (с расположенным на ней памятником Петру I), пересекающей Москву-реку на основное русло и Водоотводный канал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводить итоги — даже промежуточные — занятие неблагодарное и заведомо обречённое на (само)критику. А уж всё, что касается проблематики искусства, творчества, самовыражения, по определению связано с высоким градусом субъективности, критицизма, дискуссионности. Первая четверть текущего столетия уже сейчас, «изблизии», представляется невероятно пёстрой и насыщенной во всех аспектах, это касается и геополитических, и экономических изменений / измерений, но, в первую очередь — технологических. Именно переходный характер эпохи перемен — от постмодерна к метамодерну, от постиндустриальной цивилизации к постинформационной, формирование контуров цифровой эры — задаёт принципиально новые векторы осмысления и (само)описания происходящих процессов. Искусство как «передний край» динамики социальной жизни, наиболее репрезентативный срез архитектоники культуры, представляет собой вечно актуальную сферу для изучения. Специфика искусства в любую эпоху обусловлена его уникальным положением, сочетающим рациональное и иррациональное, объективное и субъективное начала. Сложность анализа искусства проистекает из его двойственной природы — оно является одновременно и продуктом своей социальной среды (отражает нормы, нравы, идеологии эпохи), и уникальным, автономным феноменом, способным выходить за рамки своего времени, визионерски предрекать грядущие трансформации. Отсутствие единого организующего принципа особенно характерно для искусства современного, мультижанровость и интермедialность затрудняет применение к нему универсальных аналитических методов. «Ускользящая красота» — непреодолимое препятствие для однозначных оценок. Современное искусство часто утверждает себя через свою неопределённость и многозначность, что делает попытки его рационального определения или классификации сложными и не всегда уместными. При всём при том надеемся, что «не пропадёт наш скорбный труд и дум высокое стремление».

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Артамонов Денис Сергеевич — доктор философских наук, доцент, заведующий кафедры методики обучения истории и обществознанию Саратовского государственного национального исследовательского университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов),
e-mail: artamonovds@mail.ru

Астафьева Ольга Николаевна — доктор философских наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Теория и технологии управления в сфере культуры, образования и науки» Института государственной службы и управления Президентской Академии Российской Академии народного хозяйства (Москва),
e-mail: onastafieva@mail.ru

Бабошко Елена Юрьевна — член Союза художников, преподаватель отделения дополнительного образования Факультета иностранных языков Томского государственного университета (Томск),
e-mail: elena.baboshko@gmail.com

Воробьев Николай Александрович — ведущий специалист Центра непрерывного образования и повышения квалификации Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург),
e-mail: vorobev@vaganovaacademy.ru

Грызунова Ольга Валериевна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры балетмейстерского образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» (Санкт-Петербург),
e-mail: olyaballet@mail.ru

Дёмина Анна Юрьевна — доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург), e-mail: Demshina24@mail.ru

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского образования, руководитель проекта «Цифровая кафедра» Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, вед. науч. сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), e-mail: pestelena@yandex.ru

Карпуша Олеся Игоревна — начальник научно-методического отдела Российского института истории искусств (Санкт-Петербург),
e-mail: olesia_thompson@mail.ru.

Лаврова Светлана Витальевна — доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург), e-mail: slavrova@inbox.ru

Ларионова Наталья Олеговна — независимый исследователь, Генеральный директор ООО «Современные Исследовательские Технологии» (Москва), e-mail: natalia.larionova2015@mail.ru;

Никитина Таисия Сергеевна — кандидат философских наук, режиссёр документальных фильмов (Саратов), e-mail: realityrehab@yandex.ru;

Присекин Михаил Андреевич — хореограф; танцовщик; аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург), e-mail: prisekin.mix@gmail.com

Самохина Екатерина Геннадьевна — кандидат юридических наук, доцент, доцент кафедры теории и истории права и государства; заместитель декана юридического факультета НИУ ВШЭ-Санкт-Петербург (Санкт-Петербург), e-mail: ya.samohina@gmail.com

Суворов Николай Николаевич — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург), e-mail: suvorovnik@mail.ru

Тихонова Софья Владимировна — доктор философских наук, доктор юридических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и социальной философии СГУ имени Н.Г. Чернышевского, профессор кафедры истории государства и права Саратовской государственной юридической академии (Саратов); e-mail: segedasv@yandex.ru

Хлопок Кира Юрьевна — независимый исследователь; руководитель образовательного направления, GR (Москва), e-mail: dejanowa@mail.ru

Чеботарёва Елена Эдуардовна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии науки и техники Санкт-Петербургского университета (Санкт-Петербург), e-mail: e.chebotareva@spbu.ru

Чурилова Елена Игоревна — независимый хореограф, танцовщица, преподаватель Академии Танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург), e-mail: helena_post@mail.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ: ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Илл. 1. Олафур Элиассон. Проект «The Weather Project». 2003 г.
Фото из открытых источников.*



*Илл. 2: «Ураган» Иоан Буржуа. Фото: Tilo Stengel.
Фото из открытых источников.*



Илл. 3. «Скользить» Дамьен Жале.
Фото из открытых источников.



Илл. 4. Имре/Марне ван Опстал – «Биение сердца». BalletB.
Фото из открытых источников.



Илл. 5. Танц-драма «Шинель М».
Фото — собственность МЭД-объединения Юрия Смекалова.
Авто фото Юлия Михеева.



Илл. 6. Колода Таро Альфонса Мухи.
Фото из открытых источников.



Илл. 7. Колода Таро Сальвадора Дали.
Фото из открытых источников.



Илл. 8. Колода Мило Манара.
Фото из открытых
источников



Илл. 9. Стеларк. «Третье ухо».
Фото из открытых источников



Илл. 10. Марион Лаваль-Жанте. «Пусть лошадь живёт во мне». Фото из открытых источников.



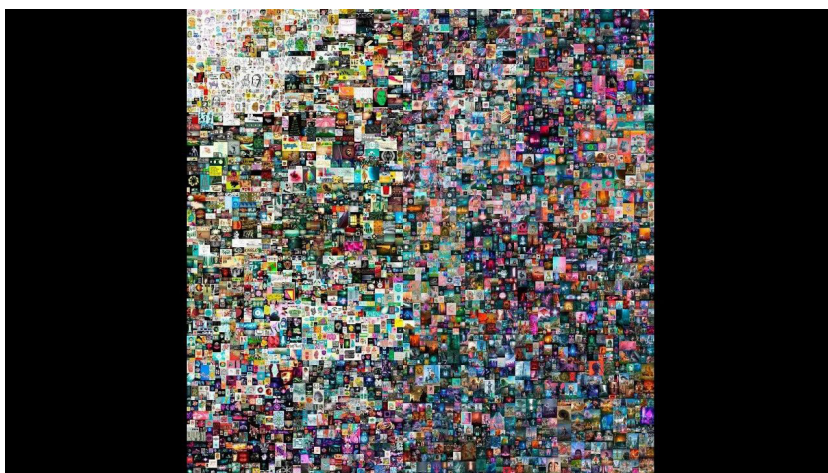
Илл. 11. Один из образцов проекта We Buy White Albums³¹².

³¹² Источник: URL: <https://rutherfordchang.com/> (дата доступа: 11.11.2025)



Илл. 12. Рембрандт. «Христос во время шторма на море Галилейском» (1633).

Фото: Isabella Stewart Gardner Museum / Wikipedia



Илл. 13. Веепле (Майк Винкельманн) «Ежедневно: первые 5000 дней» (Everydays: The First 5000 Days), 2021.

Фото из открытых источников.

**АРХИТЕКТОНИКА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:
арт-практики
первой четверти XXI века**

Издатель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Адрес издательства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой:
191023, РФ, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, д. 2.
<http://www.vaganovaacademy.ru>, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 5.12.2025. Формат 70×100/16.

Тираж 100 экз. Заказ № 0393265

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15